

الفتاة والديك

سطح اللوحة تاركاً لغة الشكل محصورة في مجرد زخرفه ذلك السطح فيفقد الشكل حتى دلالاته ولا تبقى سوى وظيفته التشكيلية . فأشكال كامبيلي وتقسيمات بوك كلى هي التي تستثيره ولكن ليس مضمون كامبيلي ولا بوك كلى . وممبسا يؤكد أن اتجاهه زخرفي وليس ميتافيزيقيا عدم وجود نقطة أو نقط ارتكاز في لوحته كما أنه لا اختلاف لأسفل الصورة عن أعماله ولا للجانب الأيمن عن الأيسر . وأشكال الفراغ لم تشغل بآته بعد . أنه يقترب من مدرسة باريس الزخرفية التي تصر على أن صمدف الصورة هو مجرد حل السطح حلا سليما ومدرسة التكسيك الموسو الحائطية كما يقترب من بعض الرسامين البوهيميين . ونحن نجد في اللوحة المشورة أن الخطوط الأفقية والرأسية لا وظيفه لها بل هي مجرد خطوط مستطيلة تؤكد المستطيلين الكبيرين في اللوحة وهما المستطيل الرأسى المرسوم فيه الفتاة والمستطيل الأفقى المرسوم فيه الديك وربطهما بالأطار الخارجى للوحة .

ولون الديك الأبيض يعرفه الأحمر والفتاة بلونها الذى يكاد يصل كذلك إلى الأبيض يظهران بوضوح على الخلال المرسومة في مؤخرة الصورة بالوانها المحايدة والباردة ويحقق هذا التباين بصورة أوضح رسم الديك والفتاة بخطوط متجنبة ليتعارض مع الخطوط المستقيمة التي قسم بها المستطيل العام للوحة . ولا يفسره في شيء أن يقال أن اتجاهه زخرفي فجان كوكو صر على أنه مزخرف ورفض أن يعتبروه واحدا من السرياليين كما أنكره المايغيمتو . الخاص بهم . وماتيس ألا يعتبروه مزخرفا للسطح وكذلك جوجان ؟ فلا يفسر الفنان سوى أن يتعب معين طاقاته ويقعد الإيمان بذاته .

هذا الثور تقدم صورة لفنان شاب . يملك الشباب كما يملك الصوت الذى يصلنا بوضوح . وهو لم يستكمل قوته بعد ، ولم يتعلم كيف يخفى قصوره . علينا أن نقبله وأن دفعنا حسنا له إلى أن نقول له أنه يجب أن يضع الاعتبار شيئا بسيطا ومهما وهو اهتمامه . بالصحة . لأنه لا يرفض ذلك العنصر في بلده حيث أنه فحشى أن يضع منه في المستقبل المعنى الكبير للفن . وأعماله لذلك العنصر ليس رفضا لمسؤولية الفن أكثر منه رغبة في السيطرة على منظور واسع للوجود . وفي لفته هذه ينسى أن يعطى للأشياء والأشكال قيمتها الحقيقية . أنه حماس الشباب . ننظر إليه وننظر إلى أعماله فنسمده . قصوره تتسلل إلى نفوسنا ولكن فليتذكر دائما أن هذا ليس كافيا . فمطلبة الفن وقيمته ترتكز على مقدار ماثيره فينسأ من أحاسيس .

ولقد تعودنا في السنوات القليلة الماضية أن نهتم باللاوعي في أعمال الفنانين وليس هذا من الصحة في شيء . فذات مرة صرح فرويد لملفادور دالى « أنه حينما ننظر إلى صورة بدلا من أن نتساءل ما معناها الباطن وأرباطها باللاوعي يسأل نفسه ما هو معناها الظاهر . فكل الفنون ترتكز على رغبات اللاوعي » . إذن فلن نجد الفكر بحثا عن معنى الديك والفتاة لديه . وأنا واثق تمام الثقة أنه لامعنى لهما أكثر من أن شكهما يسعده رسمه . فالاشكال المرسومة لديه ليس لها وظيفة سوى زخرفه السطح وفى مثل سنه يضع دائما المضمون من الشكل لدى الفنان وبذلك يتبدد المعنى الرمزي للأشكال من فوق

رحلة النحت في مصر

بقلم بدر الدين ابوغازي

« طبيب للمجسلة في هذا البلد ان تعني الذكري
الطامسة والسجين لولد فنن مصر الفلكل المشرقي
معمود مختار بمقال يستعرض تاريخ النحت في مصر
ويكتشف عن عبقريه هذا الفن التي عمل مختار على
بعثها واستمد هو منها سر نبوته »

كل

تلمح بدايات هذا السميت تشكل مع مجتمع قبل
التاريخ .. مع الموارد النيلوتية للحياة في مصر ،
حين يجري النهري تدفقه وتأخذ ملامح ابدلتنا في
التشكل ، وتظهر القرى المنعزلة تحيطها اعداد
الزراعي الممتدة ، وتدب الحياة في الفة بين الانسان
والحيوان .

من هذا الالف بين الانسان والحيوان والطبيعة
ولد الفن المصري .. فن استقرار لا فن قلق .. فن
امن لا فن صراع .

ومن معالم الطبيعة والعقيدة المصرية خرج مزاجه
.. فالتحت في مصر جاء وليسد ضرورات العقيدة
وتشكل من معالم هذه الطبيعة الزراعية المستقرة
وبهذا كان ضرورة مقدسة ، وكان في نفس الوقت من
نتاج خبرة الانسان في هذا المكان .

ولقد بقي هذا الفن حتى ظلال القرن التاسع
عشر غامضا على التقييم خفيا عن ادراك النظرة التي
تسبعت بمثل الجمال الاغريقي والروماني ونماذج
عصر النهضة وطمسها ذوق الباروك والروكو كو حتى
كتشف شامبيليون كشفه الرائع ، وبدأت آثار النحت
المصري تنبعت من تربة هذه الأرض الدفينه وتستقر
في متحف بولاق وفي متحف اللوفر وفي متاحف لندن
وبرلين ونورينغ وفلورنسا .. واتخذ شامبيليون من
الكوليج دي فرانس مستقرا لدعوته وأخذت النظرة

شعب من الشعوب التي لم
في صنع مجسدة الانسان
رحله مبرزة في التاريخ ، عبقريه
تمثل ثقوفه وادبائه وتاريخه

الى خط رحلته في ابناء الحضاري .. ورحله مصر
الكبرى تتمثل في فن النحت .. فما يكاد الدور يلقي
على العصور الحقيقية حتى تظهر على افق ما قبل
التساريخ مصر وبلاد ما بين النهرين .. كلتاها
صاغت في الاحجار عقائدها ومشاعرها وانطباعات
الحياة في ارضها .

ولكن مصر مضت بالرحلة عبر التساريخ .. لم
تنخل عن اداة تعبيرها الاصيلية خلال عصورها
الفرعونيه والمسيحية والاسلاميه ثم عادت تستأنف
رحلتها في عصرها الحديث .

وحين كانت الاحداث تلزمها الصبمت ، وكانت
الغزوات والمعارك تغشيها بالظلام وتشغل حكامها
عن الفنون .. عندئذ لم يكن التاريخ يغلو من لحاح
لأبناء الشعب يعاودون فيها اللقاء الحميم مع عالم
الاشكال في اعمال تنسم بالحرية والانطلاق .

كان الفن هو عبقريه مصر الكبرى ، وظل النحت
« قلعة فنونها » كما يقول بيكي ، مصر التي يرى فيها
« ايل فور » أم البشر واقدم سميت مجددا للحضارة
التي ظهرت على افق الماضي ..

النسالة عن جمود الفن المصري التي كان يؤكدھا وينكلمن وغيره من رجال الآثار توارى ..

وظهر جيل من الكتاب عكف على دراسة الفن المصري القديم واستخلاص قيمة التعبيرية .. والنظر اليه في إطار يعتد تاريخه كمنجزات الماضي وانما كاستقبال يكمن في أعماق هذا الماضي ويحتوي قيما فنية خالصة تصلح لكل عصر وتستطيع ان تنحيا وتضيق الى محاولات الانسداد للتعبير بالشكل اضافات كبرى متجددة .. وهذا هو معنى المعاصرة في هذا الفن القديم .. صيلاحيه حلوله التشكيلية لان تتحول قيما خالصة لاثراء خبرة الفنان واتساع آفاق تجاربه ..

يتخذ ايلي قسور من « ابي الهول » رمزا للمعنى الخالد في نحت مصر حين يقول :

« لقد كان لابي الهول دالسا هذه النظرات الصارمة التي تنفذ الى أعماق الداخل وترنو في نفس الوقت الى بعيد .. انه يبدو وكأنه ظهر مع فجر الفكر وتابع بثامله الصامت جهود الانسان الكبرى وسيظل الى مالا نهاية يعايش طوحنا وتطلعا .. »

وظاهرة الاستمرار والبقاء في هذا الفن التي صدر اصلا ليحفظ الحياة بعد الموت تكمن في اسلوبه بغض النظر عن موضوعه وهذه ، وكسور الفكر التشكيلي التي ينطوي عليها هي المواقف التي جعلت هذا الفن يخرج عن اطواره كعمل تماثيل ليكون جيل من خطوط مستقبل الفنون في العالم يعزز مستانه مصر في تجارب الانسان الفنيه .. المتعطل في الحداثة تعيش جيلا او اجيالا ، وبعضها لا ينوي على البقاء عمر حياة بشرية ثم يختفي .. اما الفن المصري القديم فقد انرد بخلق حياة طويلة شاركت فيه عناصر أحدثت اثرها في شخصاته وأكدت قيمه وكفلت له البقاء ..

وسر عظمة هذا الفن هو في صدقه .. صدقه للعقيدة التي قام عليها ، وصدقه للحياة المحيطة به ..

فالن المصري كان في خدمة العقيدة .. وتحول الديانة المصرية من عبادة «رع» الى ديانة «اوزوريس» الى نورة « اخناتون الدينية » - كان من الاحداث الكبرى التي حققت لهدسا الفن التنوع رغم خط الاستمرار الذي مضى على نهجه وهي تكشف عن تعدد الملامح والاشتبكال في اطياف النطق ، والقوانين الثابتة ..

كذلك كانت الاحداث السياسية : فترات الاقوال بين الدولة القديمة والدولة الوسطى .. وغزوات الهكسوس ، وقدم البطالسة - من الاحداث الكبرى التي غيرت مجرى النحت المصري ونوعت اشكاله ..

على ان صفت هذا الفن للطبيعة حفظ له سمات ومعالم شكلت القانون الهندسي للتمثال المصري القديم فهو يمثل في استقامته النماء والحياة ويستوحى في اشكاله المكعبة امتداد الارض الاقصى القميص حول النيل ، وهو في انشقاقه من وادي الزراعة والنيل ينطوي على حس داخلي يقبض عامة بالامن والسكينة ويمثل التلاقي الحساسة مع الحجر وتبض الشباب الدائم في تجده وتستعير ملامحه من الطبيعة وضوحها وخطوطها المحددة كما يفرض التمثال المصري كظواهر الطبيعة وجوده على المكان في ادراك للاتزان والنظام والهندسة وكلها من مشخصات كيان الوادي - نرى بدايات الفن المصري القديم واضحة منذ العصر العتيق ..

ونلمح في لوح الملك نارمر الذي يعزى اليه توحيد القطرين - الدلتا والصبعد - معالم الرقة وارهاف الحسي الذي يتميز به الفن المصري منذ ظهرت اولى معالمه ..

وظهرت محاولات اخرى تمثل ماضية الفنان للبادئة المبحوثة في تماثيل صغيرة كتماثيل العابدن من الأسرة الثانية يستحف القاهرة او تماثيل الرجل المزين في متحف برلين ونابل ..

بعد ظل هذا المظهر من مظاهر الحياة - مظهر العباد ومظهر الزين - يترددان في التعبير الفني للنحت المصري القديم ..

جفت العواطف الجارية اعظم انتصاراتها المصارية باقامة هرم سقارة كما حققت ازوع آثارها النحتية بتمثال « زوسر » بالمتحف المصري لدى هذا التمثال تظهر اولى المحاولات المكتملة الناضجة للنحت الكبير .. وفيه يخلص التمثال المصري من آثار العصر العتيق ليكون تعبيراً عن الانجلال والنيل والاستقرار .. التمثال وقاعدته التي ترمز الى العرش وحدة متكاملة ، ولمحة الوجه ووضع اليد الى وحادة الحجر الجيري الأبيض التي اختارها النحات تشيع في هذا العمل الصرحي رقة تزاح تماثلك البناء .. وهو في تكوينه وخامته ورهافة نحتيه يمثل تعصرا ثابتيما كأنه من عطايا هذه الارض لا من صنع الانسان ..

وناتي الأسرة الرابعة تتخلف فيما تخلف من رواثها تشمال رع حنوب وزوجته نفرت .. ثم تتجلى سيادة القانون التشكيلي في تماثل خرق من الديوريت الذي يقف الى جانب تماثل زوسر بالمتحف المصري ممثلا اكشال الكحت التشكيلي وتصميمه عناصر الجلال والعظمة والارادة في شخص الملك الحاكم - ولقد تميز اسلوب فن الأسرة الرابعة بالصراحة التشكيلية وقدم فن هذه الأسرة ازوع

الادارى ونظم الرى بمنطقة القيوم وسجل التاريخ
أسطورة قصر اليربنت .

وبعد ما كانت تماثيل الملوك تنوء بشقل الهزيمة
والانحدار طهرت في تماثيل سيزوستريس الثبالت
الذى اكتشف في الكرنك ثورة تعبيريه وانعكست
على أعمال النحات المصرى منذ الأسرة الثانية عشرة
معالم النصر .

وهكذا كانت طيبة في عهدنا الاول هي التى
قدمت لقن هذه الدولة أعمالا نابضة بطقه من العزم
وقوة التعبير .

هذا الفن الذى ولد في ظل تغير النظرة اتي الملك،
وتغير النظرة اتي الدين بظهور عبادة أوزيريس
كرمز للقدر الانساني وتعير عن الخصب وعن
الخلود المجرى . عن الحياة التى تبوت لتبعث
من جديد .

كل ذلك اثر بصورة أو بأخرى في شكل النحت
في الأسرة الوسطى . اتجه النحت الى التجريد كما
اتجه الدين الى الرمز المجرى فظهرت صورة التمثال
« الكتلة » الوجه الذى يطل على قدره من خلال كتلة
ضخمة تخفى معالم التكوين الطبعي للأجسام الذى
كان يبدو في فن الدولة القديمة في تماثيل الكتبة وفي
التمائيل الشعبية . وتوارى الفن الشعبي في الأسرة
الوسطى أمام الفن الرسمى وأصبح تماثيل الملك
الحاكم رمزا للنصير عن البطولة وجلال الأعمال .
وفي فن الدولة الوسطى في ازدهارها أكثر من
ما في الدولة القديمة عليا أعقبها مائتان وخمسون عاما

أخرى في طالع . وذهبت ترازم الهكسوس بطمانيته
الرادى وعينوا بعضارته حتى أنجبت مصر في الأسرة
السابعة عشرة محررها أحبس ليطرد الهكسوسوس .
ويجى ميلاد الدولة الحديثة ، وتم وحدة مصر مرة
أخرى على يدى الملك أماميس الأول مؤسس الأسرة
الثامنة عشرة الذى غزا عاصمة الهكسوس وأمن حدود
مصر من غزو القبائل الاسيوية ولكن على الرغم من
طابع النصير العسكري لهذه الحقبة فإن مثلها الأعلى
الجمالى فيه رقة نسائية كما لاحظ سيتون لويدي في
كتابه « فن الشرق الأدنى القديم » . فمعبد الدير
البحرى أن جاز التعبير يمثل العنصر الانثوى في
الفن المصرى القديم .

وحتى تماثيل تحتمس الثبالت بالمتحف المصرى
تلوح في وجهه مسحة رقيقة من جمال الشباب الخلاب
أكثر مما تلوح فيه القوة والإصرار .

وتماثيل الملكة حتشيسوت بنى عن طبيعتها المرأة
وعظمتها معا . وتماثيل أدوات ازيته التى طهرت
في هذه الأسرة وعزلت بأسلوب من حرية الأداء
والنصير تمثل في الأخرى عصرنا لقي الاستقرار
قال الى التفتن والتترف .

الرؤوس المنحوتة لتمائيل الأشخاص في سعيها الى
تسجيل الحياة الطبعية مع تحقيق التوازن الهندسى
بينما تميز فن الدولة الخامسة بالاناقة في التشكيل
ولعل ظهور الخشب كوسيط مألوف في التعبير
التشكيلى أعان الفنان على أن يشكل خامة وفق
مايليه ذوقه دون إخلال بهذا الحس الهندسى الخفى
الذى يتكون منه القانون الداخلى للتماثيل .

وهكذا أرسلت الدولة القديمة من خلال عهود
الأسرات الناعضة دعائم النبط المصرى في النحت في
صدق للحياة لمس توافق التعبير التشكيلى عن الطبعية
سواء في مجموعات التماثيل التى تغلب عليها حركة
الجلوس رمز الاستقرار والطمانيته أو في مجموعات
النحت البارز التى تفيض بالتعاطف مع الحياة
وتمثل جمسال إيقاعاتها في حركات حمة القرايين
ومجموعات الطيور والحيوان فهنا ترى الحساب
الهنسى على وفاء تام مع الحياة كذلك تنجح براعة
فنون الدولة القديمة في تماثيل « الخدم » « المحيطة
بالمقابر » ، والننى خرجت من سميت الصسميت الذى
تميزت به تماثيل الملوك والأمراء والموظفين الى
النصير عن الحركة وهى تقوم بأعمالها الدارجة ،
ولكنها كما لاحظ دريتون تميز عن الهدوء أكثر
مما تعبر عن الحركة المحتومة في العمل أو عن ظهور
وكانها تقوم بعملها بحركة قياسيه كأنها تختبئ أن
يحدث تردديها صوتا يرفع ملكة السكون الأبدية
التى تعيش فيها .

لقد مثلت الدولة القديمة في مصر الكلاسيكى
بأسلوبه الضحو ، ورسوخه ، ووضوحه . كانت
فترة يقطه ونهوض اقتصرن فيها التفتن العلمى
بالازدهار الفنى فكلاهما مضى في توافق للتكتف عن
كنه الحياة . ولكن الأوفول السيسى لم يلبث أن
لقى ظلامه على هذه الدولة .

وعندما قامت الدولة الوسطى هجرت نبع الطبيعة
الذى التجدد وحاولت أن تصوغ أعمالها على الغرار
الذى حققتة الدولة السابقة . لم يعد للفن اتصاله
بالحياة المحيطة به قدر التزامه لاتباع الأنماط التى
حقها الأسلاف والتفقد بقوانين النسب والانسكال
والإحجام فخرجت أعمال الفن مثقلة بضروب من
الأكاديمية التعليمية .

وكان للمحن التى حلت بالدولة الفرعونيه بعد
الأسرة السادسة . الحروب الإقطاعية والاضطراب
السيسى . . . كان لذلك أثره على الفن . فالملك
لم يعد ابن الآلهة وإنما صار تحت ضغط الظروف
صاحب المسئولية والواجب . وعرفت الدولة بعد
فترة أقول واضطراب النصير العسكري والتقسيم
الادارى والعلمى . ظهرت في عهد سيزوستريس
الثالث وامتدحات الثالث معالم النصير والإصلاح



الملكة كليوباترا - النحت - الأسرة الثامنة عشرة

ومعها هزم رمسيس الثاني الشعب المعنوية . فتوارى الفسيفساء القديم وحُذرت مظاهر الحضارة ، إلى أن قدم الاسكندر مصر عام ٣٣٢ وصحبته في ركب الحضارة من الاغريق الذي بدأ خطاه الاولى على يد الفن المصري القديم .

وتأمل الفن المعجز هذه النواة الاولى التي زرعها في « ميسينا » و « كريت » .. انفسا الان ابنتت ونمت وخرجت على باقورتها وصارت شجائبا حافلا بالجمال والروعة .

واخذ الفن الاغريقي يمرض في الاسكندرية تمار شيا به الباهر ، وحاول ان يلتقي بالنسب المصري القديم ولكن محاولة اللقاء باءت بالفشل .. وتمثال الاسكندر بالنحت المصري دليل على هذا الفشل فلا هو احتفظ بمقدرة براكستيل التي كانت تحيل البشر الى آلهة ولا هو ارتفع بشخص الاسكندر الى تمثيل العنصر الخالد كما كان يفعل النحات المصري القديم .

وخلعت انقاس الفن المصري القديم في تماثيل « آبي الهول » التي اخرجها عصر البطالة وقد تخل عنها السر المصري العميق . غير ان تماثيل التناجرا في الاسكندرية واثار النحت القبطي تمثل اتصالات مصر في هذه الحقبة .

وجاءت بعهد ذلك ثورة اخناتون وفن العمارنة الذي اترى التشكيل المصري من ناحيه الفسيفساء فتج له باب التعبير عن العواطف والانفعالات وتسجيل اشياء الانبياء . وبعد ان كان الفنان يصوغ تماثيله وفق الانماط المصطنع عليها ، أصبحت المشابهة والصدق للواقع والسعي الى تسجيله مجردا حقيقة هي شاغل النحات اخناتون حتى ان بيت المثال توتموزي في بقايا مدينة اخناتون الذي تحدث عنه « كابر » وأشار اليه الدكتور حسين فوزي في كتابه « سبندباد مصرى » يكشف عن الطريقة التي كان يلجأ اليها المثال من صبب آفته على وجه شخصياته ثم يبدأ من الواقع الفعلي سر التحويل في أعماله .

ومن الطريف ان بعض السدع الحديثة في فن النحت التي ظهرت في أمريكا تلجأ في احدات هذا التأثير الواقعي التي الى صبب التمثال على النموذج الحي واحاطته بأدوات ومظاهر من الحياة اليومية لتكتمل بها معالم الواقعية في التعبير .

غير ان فنان العمارنة كان يلجأ الى التحويل التشكيلي ويهجر قواعد الجمال والانماط التقليدية ويقدم الصدق للواقع والتعبير على الصدق للنمط والفراغ .

وان تماثيل اخناتون ، ودراسات الضمت القائل في هذه الفترة ورووس تقررتي لتشهد بان فن العمارنة يفتتح عهدا من التعبير الواقعي يختلف عن واقعية الدولة القديمة كما ان التوشح في خلفها تصور الحركة قبيل ان تنفي بالحققت وتحتج الى طلاقة متحررة في التعبير . واعتقد الدكتور حسن الدين الذهب لتوت عثم آمون .. عصر يقابل في رعايته الفنية واتاقته ولوليه بالوشي والزخرفة أبه عصر الفاطميين في مصر الإسلامية .

من طيبة خرج هذا الفن العظيم مرة ثانية . وفي رحاب الدولة الحديثة التي امتد بها الزمن أكثر من ثمانمائة عام ، التي تدفق التيارات الحضارية وخلصه التجارب التشكيلية التي مرت بها مصر في عصورها السابقة . فمن التماثيل الكبيرة التي تقصق بالسمر والتبيل والامل الى رهاقة الحس التعميري في التماثيل الصغيرة التي اجتمع لها التكامل التشكيلي الى الضخامة الصريحة الهائلة في تماثيل رمسيس التي جعلت شاميليون يشبه قائل : « لقد كانوا يبنون لعمالة اطولهم مائة قدم » .. هذه التماثيل الصريحة الهائلة في آبي سبيل وتانيس تمثل ختاماً شاهقاً لهذه الرحلة الحضارية المندة قبل ان تلقى نظرة اخيرة على شيا به القديم في فنون العصر الصاوي استعادت لاجلها ملامح من منف وروحا من العصر العتيق .

وغزا قميز مصر وهزم الأسرة الوطنية الحاكمة



دراسات من عصر أختاتون

الشعبية وقد دخلتها صنعة الفنان واضيفت لها قدراته .

وتبدأ مصر الإسلامية سنة ٦٤٠ ميلادية بدخول فرسان عمرو بن العاص ، فيكون الفن هو اضافتها الهامة الى التيسار الحضارى . لم يظهر النحت المصرى الاسلامى ككيان مميز بين فنونها ، ولكنى احدى آثاره منذ العصر الطولونى مانلة فى هذه الوحدات الخزفية التى تحتل جدران المسجدين لكامل النحت التبريدى الحديث . . . وحددت لها جدران النحت فى تمبيره وتكامله . . . وتطالعنا حطط القريزى بما كان يجعل به قصر خمارويه بن احمد بن طولون من تماثيل خشبية متحركة مكلفة بالذهب . كما تحكى قصص العصر الفاطمى عن تماثيل من الرخام أقامها أحد وزرائهم فى بيته فحين يدخل تحنى رؤوسها ، وحين يجلس تنهيسا . . . وحفظت اللوحات الخشبية فى قصور الفاطميين مشاهد من الحياة تحت فى توازن وبراعة فى التكوين وجمعت رسوم اشخاص وحيوانات وطيور كما سجلت نماذج تشل وجوه بشر على اجسام طيور تشبه فى طريقة حفرها وفى خطوطها المجلدة بعض صور الطيور على جدران المعابد الفرعونية ، وحفظ العصر ايضا بعض تماثيل الحيوان والطيور البرونزية ، وقد عني فيها الفنان بالاستخلاص والتبسيط ومعالجة السطوح على نحو يذكرنا بأعمال نحاتى الحيوان الحديثين .

وخرج النحت فى مصر الإسلامية من البيوت والقصور الى الأماكن العامة ممثلا فى تماثيل السباع التى أقيمت فى بعض مواقع من القاهرة .

على أن النحت الاسلامى لم يقف عند التماثيل الدائرية الصريحة وانما لجأ أيضا الى الكتابة

تماثيل النماذج تماثيل جنازيه صغيرة تميل مشاعر الاحياء اراء الراحلين . وهى يشابه زهور من الذكرى كانت توضع فى قبور الراحلات والأطفال كأنها وليس ينهى بمظاهر الحياة لمن انتزعه الموت من رحلة عمر قصير . . . وهى من أجل ذلك لم تكن توضع كما يرى مؤرخو هذا العصر فى قبور الرجال والمسيحين .

من سمو الغرض الذى صنعت من أجله ورائيته جاءت رقة الصياغة ونيلها وتحقق لها التكامل التشكيل الذى أشار اليه هيروبرت ريدفيلد . . . وبينها وبين تماثيل الخدمة المصرية وتماثيل المكسيك الصغيرة وتماثيل المقابر الصينية فى عهد تانج . فيها جميعا تلتقى رقة التعبير مع مقتضيات الأشياء والشكل .

أما النحت القبطى فقد كون رغم مصادرة الاغريقية والرومانية أسلوبه الخاص غير أن معظم هذا النحت كان حفرًا فى الحجر أو الرخام أو الخشب والفساج مداره موضوعات دينية تشل العذراء والطفل والراعى الصالح والقديسين وحشوات نباتية أو حيوانية . النحت القبطى كان فى معظم الامر حلية معمارية وتماثيل الاشخاص تعالج بنماسب صغيرة . . . كأنها مناسيب اقزام ولو كبرت احجامها . ليس فيها هذا المنسوب الصرحى الذى يسود فن الفراعنة حتى فى الاحجام الصغيرة .

غير أن للنحت القبطى خاديتسه الخاصة التى يستلهمها من وضوحه وأسلوبه المباشر وتواضعه . . . هو لا يصبو الى العمل الصرحى كما كان الفنان المصرى القديم ولا يضيف الى حرفية النحت وقواعده اضافات كبيرة . فن متواضع قريب من الفنون



رأس الملك أمنhotep III - الأسرة الثامنة عشرة

ولكن أعمال الفنان الشعبي تشبيل رحله أخرى بأعماله ورواها

أما النحت المصري الذي بدأ من قبيل العصر الحثيق واستمر بنوع أشكاله ونماذجه فقد قدر له الصمت وظلت مصر عاجزة عن أن تعبر عن نفسها بأسلوبها الأصلي فكانت تلجأ إلى الأوربيين وتدعوم لاقامة تماثيل ملوكها وعظمائها أو لتزيين القصور . وانكشمت النهضة المصرية بعقد المئذنة التي انتابها أثر قتل الثورة العربية واحتلال الانجليز مصر ولكن ما لبثت أن تجمعت وأخذت بوادر انبعاثها تظهر مع خاتمة القرن التاسع عشر .

وفي هذه الحقبة كانت المقادير تعد لاستئناف رحلة النحت في مصر على يد فنان ولد بالدلتا في سنة ١٨٩١ ، والتقى في نفسه هذا المسبار التاريخي التي صنعتها هذه الحضارة والوجدان التشكيلي الذي أودعته مصر أحجار واديها فجاء ميلاد محمود مختار منذ خمسة وسبعين عاما ايقتنا بعودة الذات المصرية إلى منابعها خلال رحلة عمره القصير التي جمعت أطراف رحلة عميقة الأبعاد ، وبه بدأت في مصر قصة النحت الحديث .

التشكيلية « جعل الزخرفة صنوا للحياة » آمن النظر فيما أبدعته يد الله من الكائنات وتنبع أصول الجمال في تكوينها فرأى فيها التماثل والتكرار والتنوع .. ومن هذه الخصائص جاءت زخارفه المنحوتة ، وحدات تنبثق بالحياة .. هو لم يعزل الكائن الحي إلى تماثيل تجريدية كما يفعل أفنان الحديث وإنما استعار تشخيصات المجردة سمات من الملامح الإنسانية ومن ملامح الطير والحيوان ضمنها حروف الكتابة فالتحويرات الزخرفية في هذه الحروف تشي بما تخفيه من رؤى تشخيصية لرؤوس حيوانات وطيور ، والمعنى الذي يصوره الحرف يستحيل إلى شكل يتفق مع معناه حتى لأصعبت الكتابات المنحوتة على واجهات الجامع الأحمر وفي الأزهر وفي أضرحة قلاوون وبرقوق على سبيل المثال لوحات من النحت البارز أو الغائر تستطيع النظرة التشكيلية الحديثة أن تلقى فيها خصائص النحت ومقوماته .

كذلك كانت المنحوتات الخشبية في العصر الأيوبي من الأعمال التي حوت الحس الهندسي التجريدي مع جنوح إلى اغتراف الحياة على هذه التكوينات الهندسية .

وظلت براعات الفنان الإسلامي تعمل في إطارها . بنحت ولكنه لا ينحت تماثيل الملوك والآلهة كما كان يفعل الفنان المصري القديم وإنما بنحت تماثيل الخنايا والراقصات ومشاهد الحياة اليومية حوله ، ويتطلع إلى إبراز وجوده في واجهات الجدران وعلى حدرانها ولكنه لا يرنو إلى الغلود القوي المهيمن ويعده أساليب في إطار وحدته . حتى تعرضت مصر لرزة قومي وفني كما تعرضت أيام الفسفاط . غزاها سليم الأول وشنق طومان باي على باب زويلة ، وحسب مهرة الصناعات المصريين إلى القسطنطينية .

وتوقفت رحلة النحت في خط مصر الحضاري ولكن الموهبة الشعبية التي كانت تعيش إلى جانب الفن الرسمي مضت على نهجها .. كانت من قبيل تشمل في فنون الفلاحين القديسة وفي الفن الشرقي كما تمتل في التماثيل الفخارية بالفسفاط . ورائنا من قبل رقة الفن المسمعي في الدولة الحديثة على عهد الفراعنة تحاذي رقة الفن الرسمي في بعض التماثيل الصغيرة .

واستمرت براعة التشكيل في تماثيل الفخار عند فنان الفسفاط كما ظهرت في الخامات التي تناولها أفراد الشعب في مصر الإسلامية موهبة التشكيل ظهرت في تماثيل الحلوى في عرائس المولد والفراوان وفي تماثيل العقول التي كانت تصنع من الطين أو الغشبي منقلا للإنسان أو الحيوان .. وهذه وحدها هم التي بقيت من معالم النحت في مصر بعد أقولها منذ العصر العثماني

تأثير القصص العربي في الادب الاوربي الحديث

ترستان وايزوله

وقصة

ترستان وايزوله مشهورة ، خلدتها خصوصا اوبرا فيجن بهذا الاسم . وهي قصة شعبية بطولية من القرن الحادي عشر او الثاني عشر ، تتدرج ضمن دورة (مجموعة) المنصدة المستديرة . وتدور حول مغامرات ترستان وغرامياته بايزوله ، زوجه مارك ، ملك ايسلنده ، والاغريب التي خدعا بها ذلك الزوج المخدوع . ولها روايات عديدة ، اشتهر فيها شعراء المصور الوسطى في مختلف البلاد واللغات الاوربية . والنص الاصل مفقود ، وانما بقيت ترجمات ، وصلتنا منها اربع كاملة : هي الرواية الفرنسية او النورماندية ، بالثر ، وتنسب عادة الى اوى سيد جاست بالقرب من سالسيون . والمؤلف يقول انه ترجم هذه القصة من اللاتينية بامر منى الثاني ملك انجلترا ، والثانية من الرواية Sainy وهي الاخرى بالثر . ويظهر انها قامت على الرواية الفرنسية ، والثالثة بالشعر ، وتنسب الى جودفروا من استراسبورج ، احد مشاهير شعراء الغرام (الميسنجر) في القرن الثاني عشر ، والرابعة بالشعر ايضا من نظم توماس من ارسبلدون ، وباللغة الاسكتلندية ، وتتألف من مقطوعات كل منها تتألف من احدى عشر بيتا . والى جانب هذه الروايات الكاملة توجد شفرات عديدة من روايات اخرى ، بعضها بالشعر والاخر بالثر . ونظم كريتان من ثروا ، رواية كاملة ضاعت كلها . ووجدت رواية برونصالية كثيرا ما يشير اليها الشعراء المطربون (التروبادور) في القرنين الثاني عشر ، والثالث عشر . والبعض يزعمون ان لهذه القصة أصلا تاريخيا ، وان ترستان قائد شهير عاش في منتصف القرن السادس الميلادي ، وكان أحسد

* هذا المقال هو الجزء الثالث من سلسلة المقالات التي بدأها الدكتور عبد الرحمن بقوى في هذا الموضوع في الجلة (العدد ١١٠ فبراير سنة ١٩٦٦ م ٢٧ - العدد ١١٢ أبريل سنة ١٩٦٦ م ٢٤)

دكتور
عبد الرحمن بدوي

الامراء الثلاثة المتوجين هود جواير وكاي . والبعض الآخر يزعمون انه كان شاعرا جوالا من بلاد الغال (ويلز) في غربي انجلترا ومن تلاميذ مدين . وكان ايضا في بلاط الملك آرثر وعاش في سنة ٥٢٠ م .

وخلصا هذه القصة ان ترستان دي ليسوا ، فقد آياه منذ طفولته ، فكلله عمه مارك ، ملك كورنول . واعتراها بفضل عمه . قتل موروث الايرلندي ، وهو نوع من الوحش ، كان يأتي كل عام يطلب من اقليم كورنويل جزية مقدارها اربعمائة شاب . ولكن رمح موروث المسموم اصابه ، فمضى الى ملكة ايرلنده ، اخت الوحش ، وهي القادرة على علاجه ، ولم تعرف هويته ، فعابجته . وعاد بعد ذلك الى ايرلنده مرة اخرى مكلفا بطلب يد ايزوله من امها ملكة ايرلنده ليتزوجها الملك مارك . وعاد فعلا ومعه ايزوله ، لكن في انشاء

ص ٥ - ٢١) عنوانه : « الاصل الفارسي لقصة ترستان وايزوله » ، فيه أكد وجود أصل فارسي لها .

وقام ر. استكر (٣) فيبين التشابه بين هذه القصة وقصة « ويس ورامين » الفارسية . وابتدع ي. استرنجوفسكي (٤) في مقال بالجملة البيزنطية (ح ١٩ ص ٦٥٨) ، وقال : « ان الاتفاق بين الاثنين يستبعد الصدفة ولا يمكن تفسيره الا بافتراض اخذ الرواية الاولى لترستان من القصة الفارسية في القرن الحادي عشر او اصلها الاقدم منها » .

واخيرا جاء س. زنجير S. Singer (٥) في بحث له نشر في « أعمال الاكاديمية الروسية للعلوم » (سنة ١٩١٨ ، قسم الدراسات الفيلولوجية التاريخية ، برقم ١٣) ، فكتشف ان الصورة الاولى لقصة ترستان ، وهي حكاية ايزوله ذات اليد البيضاء ، موجودة في كتاب « الأغاني » لابن الفرج الاصفهاني .

برسيغال

وكما خلد فخر حب ترستان وايزوله ، كذلك خلد برسيغال بأوبراه التي بنفس الاسم . وقصة برسيغال من أطول قصص دورة المتضدة المستديرة التي ألفت في القرن الثاني عشر . وتوجد منها روايات عديدة : أحدها غير كامله نظمه شعرا أرتش الذي تزوج ، والثانية بالشر ، لا تنسب إلى أحد ، وتعود إلى القرن الخامس عشر ، والثالثة التي بالشر اللاتي ، وتنسب إلى لغرام لون الشياح . وخلاصة القصة أن برسيغال كان ابن فارس شهير ، وقتل أبوه وعماه في مبارزات قربته أمه في أعماق الغابة ، بعيدا عن الناس ، ابتغاء أن تبعد عنه حياة ألفروسة وأجباتها . لكنه لم يكد يبلغ الشباب حتى التقى في الغابة بخصمه فرسان مسلحين يركبون أفراس مطعمه وأنباوه بعقوبة شأنهم ، وروا في نفسه الرغبة الحارة في التجوال في الدنيا . فشارك أمه ، وقد زدونه بالسلاح وهي تبكي ، ومضى إلى بلاد الملك آرثر وجرب أول تجربة في مبارزة قتل الفلاس الفرزمي ، وهو العدو الشبشي للحدود للملك المجوز آرثر ، وكان خصما عنيدا لم يستطع قهره أحد قبل الآن . فأخذ أحد النبلاء إلى قصره وتم رتبته ، ومن هناك ذهب لتخليص الأميرة المسكينة

الرحلة شرب معها من شراب كان معصدا ليشربه زوجها ليلة الزفاف ، ومن خواص هذا الشراب ان يشعل نار الغرام في قلب من يشربه معا . ومنذ ذلك الحين ارتبط ترستان وايزوله برابطة غرام عارم . وجرت لهما مقامرات عديدة ، وأحيانا كان يفتضح أمرهما ، أو يقران . ولما علم الزوج المخلوع بذلك تقاعسا ، فليجأ إلى غايه الموردا ، حيث عاشا معا وقتا طويلا في سعادة وهناء . وكان ترستان يحسن الصيد والقتص فكانتا يبعثان من حصيلة الصيد . وأخيرا صنع الملك مارك عنهما ودعاها إليه . ولكنهما فوجئا في غرامهما من جديد ، وقرر ترستان أن يغادر كورتول انقذاً لايزوله . وتزوج ايزوله أخرى ، هي ايزوله ذات اليد البيضاء . وذات يوم جرح بسلاح مسموم ، وهو يعلم أنه لن يشفيه غير ايزوله الاولى ، ايزوله كورتول . فبعث إليها برسول يطلب منها أن تترك زوجها وتأتي لانقاذ حياته : فان جاءت بها السفينة ، رفعت شرعا أبيض . والا رفعت شرعا أسود . وفي اليوم الأخير من المدة المحددة عادت السفينة رافعة شرعا أبيض . لقد تركت ايزوله كل شيء من أجل حبيبها . لكن زوجة ترستان قالت له ان الشرع أسود ، فتوجه ترستان نحو السور ، ومات . ووصلت ايزوله ، ودخلت عليه ، وارتقت على جثمانه وماتت هي الأخرى . ولما عرف الملك مارك الاصل السبب في غرامهما وخيلتهما ومصائبهما معا ، فبذل لها شرابا معا من شراب الغرام وهما لا يتوانان ، ملجأ عظيم ومجد ذكرهما .

وكان ترستان محاربا جسورا ، وصيدا ماهرا ، ويحاربا ممتازا ، ولاعبا بالشطرنج لا نظير له ، وعازفا على الهارب بارعا . ومن هنا كان النموذج الاعلى للانسان كما تصوره خيال الكتبيين .

وقد نشر فرانسوا ميشيل ما بقي من ناليف بيرول رومانس (لندن سنة ١٨٣٥ - ١٨٣٩ في ثلاثة مجلدات) . ثم جاء جوزيف بدييه ، فنشر ما تبقى من روايات قصة ترستان وايزوله بعنوان « ترستان وايزو » (باريس سنة ١٩٠٠) .

وقد اتجه البحث إلى الكشف عن امكان وجود مصدر شرقي لهذه القصة . فقام ايتيه Ethé في كتابه (١) : « مقالات ودراسات » (ليبستك سنة ١٨٧٢ ص ٢٩٥ وما يليها) بدراسة العلاقات بينها وبين اللامح الفارسية . وقضى عليه ايتسالو يتي بمقال في « مجلة ايطاليا » (٢) (ج ١٤

R. Zonker : Die Tristansage und das persische Epos von Wis und Ramin, in : Roman. Forschungen, 21- 321-61.

J. Strzygowski : Byzant. Zeitschrift, 19, 658.

S. Singer : Arabische und europäische Poesie im Mittelalter, Abhandlungen d. Preuss. Akad. d. Wiss., Jhg. 1918, Phil. hist. Klasse, Nr. 13.

H. Ethé: Essays und Studien Leipzig., S. 295 ff (١)

Pizzi : L'origine persiana del romanzo di Tristano e Isotta, Rivista d'Italia, 14,5-21 (٢)

فقام بالبحث في تواريخ إيرلنده وبريتاني وفرنسا، واكتشف أخيراً أنساب ملوك الجبال في أخبار أسرة أنجو .

ويلوح أن هذه الإشارة إلى مؤلف عربي عالم بالنجوم قد وجهت الباحثين إلى البحث عن مصدر عربي لهذه القصة المشهورة . فوجدوا قلاً أن فيها آثاراً شرقية إسلامية غير منكورة . ففي نص فولفرام فون ايشنباخ معلومات جغرافية ومادية تفسر في مصادر شرقية . فاسم المؤلف المنجم « فلجانتاس » هو تحريف لكلمة « فلكي » .

وتبين التشابه الكبير بين الفصول الشمسية الأولى من « برسيغال » والملمحة الفارسية العظيمة المسماة « بروناسمه » . وبين فرنتشل (١) فون سوتشك المعلومات الجغرافية والتاريخية والمادية ذات المصدر الفارسي . وحتى الأسماء قرأ فيها أصولاً فارسية . فكلية Dolet هي « دولة » ، و Spang هي أصهبان وكلنتشور وجبله المسحور في كبس هو جندشل في كسيبا بمملكة لاهور . واستمر يتابع استخراج الأصول الفارسية حتى وصل إلى التفصيلات التالية : ٦ ٪ من عند فراهم ، ٦١ ٪ مأخوذ من الأساطير الإبطال في الشاهنشاهه للفردوسي ، و ٢٢ ٪ مأخوذ من الأساطير الإيرانية المجمومة . ورأى باول هاجن في بحث له بعنوان « الجبال » (المختبر سبوح سنة ١٩٠٠) أن كتاب كيبيوت المفقود يرجع إلى كتاب عربي (٢) .

و « برسيغال » أو « برسيغال » نفسه حاول الباحثون أن يرجعوه إلى أصل عربي . فقليل قال (= جاهل) أي الفارسي الجاهل . واقترح أوبرت أن تكون من بارس (= فارس) ، وفيل (= زهرة) أي زهرة فارس (إيران) ، أو من بارسا (= طاهر ، مقدس ، تقى) أو من بارش (= نمر) الفارسيين .

أما كلمة « جبال » Gral فكانت في الفرنسية القديمة Graal ، و Gréal ، وتدل على الإناء من الحجر ، ولقد قام الباحثون بالفحص عن أصلها وضربوا في ذلك الفروض لولا القروض . لكن لم يسطر بيسال أحد منهم أن يكون أصلها عربياً . ونميل نحن إلى افتراض أن أصلها عربي ، ونقول أنها من الكلمة العربية جزل . والجزل (بالتحريك) الحجارة ،

الملقية بالزهره البيضاء ، وكان يحاصرها في قصرها جيش من الأعداء . ثم تعرف إلى الملك بشيور (أو الصياد) معه . وكان معه هذا الملك الجبال المقدس ، والرمح الذي تقطر منه دماً باستمرار ، وكان محاصراً هو الآخر ، فأنقذه بيسيف . ثم مات هذا الملك ، وعرفت القرابة بينه وبين برسيغال . فصار وريثه . وقدم الملك آرثر لتنصيبه في قصره بكل مظاهر الحفاوة ، وبهذا أصبح هو ملك الجبال المقدس والرمح العجيب .

ومن خصائص هاتين الفخريتين أنه كان يكفي أن تلمس بهما فتاة حول قلعة فإذا بمائدة حافلة بأطياب الطعام تظهر . ثم يرم برسيغال بعسده سموات من مظاهر الحياة الدنياوية ، فتزهب ، ولما مات ارتفع الجبال المقدس والرمح العجيب إلى السماء بعمجرة . ومنذ هذه اللحظة لم يشاهدتهما أحد على ظهر الأرض . والسان جبال اسم أطلق على الإناء المقدس الذي تزعم الأسطورة أن يوسف الرامي ، أحد تلاميذ المسيح ، قد التقط فيه دم المسيح وهو على الصليب ، وهو نفس الإناء الذي شرب منه النبيذ يسوع المسيح وهو في العشاء الأخير . ويقال أن يوسف الرامي احتفظ به عنده . ثم تقل بعد ذلك إلى إقليم بريتاني . في ليري فرنسا وزعم أن له خواص غارقة عديدة . ولهذا عرفت الفرسان في ملحم العصور الوسطى التي تسبق في دورة الملك آرثر من أجل السيف والتجوال للظفر به .

والقصة (أو الملمحة) الشعرية التي نظمها فولفرام فون ايشنباخ تتابع تقريباً الرواية التي نظمها كيرتان دي تروا ، وتحتوي على أكثر من خمسة وعشرين ألف بيت من الشعر ولكن فولفرام يقول أنه استعان برواية بروغفصالية منظومة ينسبها إلى من يدعى « كيوت » (جويو) ، ولكن لم يبين أحد حتى الآن من هو كيبيوت Kyot البروغفصالي هذا . وإنما يقول فولفرام أن كيوت قرأ « برسيغال » التي نظمها كيرتان دي تروا ، ولم يرض عنها ، فلما كان في طليطلة باسبانيا عرف كتاباً لفلكي يسمى فلجانتاس Flégétanis من ذرية النبي سليمان من ناحية أمه ، لكن أباه كان من « الكفار » ، وكان واسع الاطلاع على العلوم المستورة ، ويقرأ طوابع الناس في النجوم ، وقرأ فيها أيضاً اسم الجبال المقدس ، واكتشف أن الملائكة أتوا من السماء بالإناء المقدس ، وأودعوه عند جماعة مختارة هم أفضل الناس . ووجد كيوت هذه التفاصيل في كتاب عربي كتبه فلجانتاس ، واستعان على ذلك زعموه بعدد من الروح القدس ، ورغب في أن يعرف من الشعب الذي أوثر بأشرف حفظ الكأس المقدسة .

(١) Fr. v. Suhtscheck : Die iranischen Quellen in wolframs Parzival, ZDMG 1928, S.L. XXXII.
(٢) Hagen : Der Gral. Strassburg, 1900; id.: Wolframs Parzival, Z. f. deutsche Phil. 38, 1.38, 193-237; id.: Untersuchungen über Kiot, Z.f. Deutsche Altertum, 45, 187-217; 47, 203-224.
Bergmann : Sur l'origine de la signification du Grail, Revue de la Grail, Strasbourg, 1942, p. 13.
Oppert: Der Presbyter Johannes, Berlin, 1864, S. 197.

أعذك ، يا أخى . جزاء عن هذه الخدمة ، بأن
أعطيك أحسن البعير وأقواها . محملا بالذهب .

« فقل الدرويش : يا أخى ، لقد قصدت إلى
شيء آخر ، وهو أن تأخذ أربعين بعيرا ، وأنا أربعين
فهذا ما يقضى به العدل ، وثمن الدواب الأربعين
سنتقاضه أنت مليون مره ، ولو أننى صمت عن
ذكر ذنبك يا أخى ، إذن تأمل وفكر يا أخى .
فكر .. »

ثم تستمر الحكاية كما فى النص العربى تماما :
يتفقد على الماصفة ، حتى إذا بلغا الكثر أو القصر
الماء بالذهب والماس وبواقيت والزمرد ، وحسلا
الجمال الثمانين ، دب الطمع فى نفس بيا عبد الله ،
وراح يطالب الدرويش بالتنازل له عن عشرة جمال
من نصيبه ، ثم عشرة ، حتى أن اقتضاسها كلها ،
والدرويش يوافق على مطالبه . ولم يبق عند هذا
الاخير غير حق من المزمه ، حرص على البحث عنه
فى القصر واخذ . وطن عيسد الله أن له خواص
عجيبه ، فسأل الدرويش عن حقيقته ، فسأل انه
إذا وقع منه على عينه اليسرى اصرت ما فى الأرض
من كنوز ، وان وضع منه على عينه اليمنى سقطت
كلتا العينين البصر . فطلب من الدرويش أن يمسح
على عينه اليسرى ، فأبصر تحت الارض ذهبا وماسا
وزمردا وبواقيت ومعادن وأحجارا كريمة . وحمل
فى صده أسلح فيما هو آتاه .

عن اليمنى ، وطن أن الدرويش يخفى عنده
خبيعه ، واعتقد انه إذا ما وضع منه على عينه
اليمنى فسيمتلك هذه المعادن النفيسة . ولهذا
ص من الدرويش أن يضع منه على عينه اليمنى .
فحدره الدرويش من فيه ذلك . ولكن عبد الله
أصر ، فلم يكن أمام الدرويش الا أن يعيجه الى
طله ، ووضع من المزمه على عين عبد الله اليمنى ،
فضاع بصره من كلتا العينين وصمد ما قاله
الدرويش . هنالك صاح عبد الله :

« ايها الدرويش ، ايها الدرويش اللعين ، لقد
صدقت وقلت الحق ، فعالج الآن المصيبة التى
أحدثتها ، وأنت الرجل العليم ، (فقال الدرويش) :
لم أنسب فى شركك ، بل أنت الذى أردته ، وأنت
الآن بين يدي الله ، وهو الذى يغفر الذنوب .

« وتوسل عبد الله وصاح عينا وتقلب فى التراب
وأصم الدرويش أذنيه من شكاته ، وجمع الثمانين
بعيرا ، وساقها الى البصرة ، بينما بقى عبد الله
بالأعند الينبوع فى الصحراء .

والشمس تحرى لمستقر لها ، وهو لا يراها ،
وكان صباح جديد ، وصباح ثالث ، وعبد الله
فأمره أن يتلو فى عذاب ، وأخيرا جاء أحد التجار
لله عليه شفقة فأخذه معه الى بغداد ، هذا
هو عبد الله .



الصحراء

في استراليا

بقلم الدكتور علي الحديدي

والؤلؤ من شاطئ استراليا الشمالي ، وهو عسى
لها ، أم اضطرابه حين تدفع الريح والأنواء
موانئهم فضل طريقها حتى تصل إليها ، فقد وجد
أعداء آثارا ومحفلات لزيارات قصيرة اجنبية
اثبت البحث العلمي انها تنسب الى جنس الملايو .
عسى حيس لا حيس ، وهو الشعب الاصلي
في هذه المنطقة ، فزاده مخلطين بدم جيرانهم
في هذه المنطقة .

وكان الشاطئ الشمالي للقرارة ، وهو الصحراوي
الفاصل الخالي من المياه والزروع والحياسة ، وقف
ليصد عنها غزو جيرانها الاسيويين . فلم يكن
عنونا جذبا لاستراليا ، فيضرب باستيطانها أو
بالهجرة اليها من البلاد المجاورة الاسيوية التي
تفيض خيرا ونعمة ، فانصرفوا عنها ، واعتقدوا ان
القرارة كلها على هذه الوتيرة من الجفاف والقحط
فتجنبوها ، وأطلقوا عليها اسم « الأرض المجهولة » ،
وساد الاعتقاد بينهم في الزمن القديم انها اعداء
وحدث لتقوم بهمة التوازن بين نصف العالم
الشمالي المأوى بالسكان ، ونصفه الجنوبي بسكانه
القليلين .

كان الهولنديون أول من اكتشف استراليا من
الأوربيين عام ١٦٠٦ ، وأطلقوا عليها اسم « هولندا
الحدودة » ، ولكنهم كانوا في شغل عهسا
بمستعمراتهم الواسعة الشراء ، كاندونيسيا وجزر

عصه الاسلام في استراليا
حدث ينفض بالحياة والقوة ،
فقد عاصر مراحل التطور في
هذه القرارة منذ اكتشافها ،

ودخلها مع الرواد الأول الذين هاجروا اليها
لينخذوها موطئا . ولم يكن دخول الاسلام استراليا
عرضا أو بالصدفة ، أو بمجرد هجرة بعض المسلمين
اليها مع أمواج البشر الذين يرحلون اليها من أواخر
القرن الثامن عشر ، بل كان ضرورة من ضرورات
الحياة في القرارة الجديدة ، وعاملا مهما من عوامل
اعدادها لتكون وطننا ومقرا لسكانها الحد .

استراليا ، كما هو معروف ، هي
اكتشافا ، أو هي القرارة الجديدة القديمة .
الجديدة بالنسبة للإنسان الحديث لانها لم تكن
الا في القرن السابع عشر ، ولم تبدأ المدنية في
عزوها وتعميرها الا في القرن الثامن عشر . ومع
جذتها وحدائتها ، فهي قديمة قدم الزمن ، فقد كانت
تتصل بآسيا أو أمريكا الجنوبية ، ثم فصلتها
البراكين من ملايين السنين ، وعزلها المحيط الهندي
من ناحية والمحيط الهادي من ناحية أخرى فتوارت
عن الأنظار .

ولم يكن وجود استراليا مجهولا تماما لدى
جيرانها من جنس الملايو والبولونيز ، بل كانت
معروفة لديهم معرفة غير محددة . وقد حدثت
زيارات متعمدة على مر الزمن لساحل استراليا
الشمالي قام بها بعض سكان اندونيسيا والملايو ،
وهي زيارات تقليدية ما زالت تحدث حتى اليوم ،
وسواء كانت هذه الزيارات اختيارية لصيد السمك

أو لصدت الجمهورية العربية المتحدة الدكتور علي
الحديدي استاذنا زائرا للفواصل العربية والإسلامية بجامعة
ملبورن بـ استراليا من فبراير ١٩٦٣ الى مارس ١٩٦٥ .



على مشكلاتهم مدة عامين قضيتهما في جامعة ملبورن
بأستراليا .

ولو نظرنا الى الخط البياني للهجرة الاسلاميه
الى استراليا ، مند بدأت عام ١٨٤١ حتى الآن -
وقد قاربت ان يصل عمرها قرنا وربع قرن - لامن
تقسيمها الى مراحل ثلاث .

الرحلة الاولى للهجرة

واسمها بعصر الرواد ، فبعد ان سمح بالمهجرة
للمعدنيين العاديين وقد الى استراليا طلاب الثروة ،
واليحاثون عن المفامرات ، وهاجر اليها الوان شتى
كوتت خليطا عجيبا من اصحاب المصالح مهتم
الكتشف والعالم والتعنى والافاق ، ثم الهارب من
الاصطهاد الدينى والمضطهد السياسى .

وسكن القادمون الجدد ومن عى عنهم من
المسجونين القدامى سواحل القارة الشرقية والجنوبية
والبحرية ، وذلك لوفرة المياه فيها وملاحية ارضها
ورباعتها ، ولسهولة المواصلات البحرية بين هذه
السواحل من ناحية وبينها وبين الوطن الا-
ل . التفكير - من ناحية اخرى - ثم اخذت اظانهم
التي كانت في ذلك الوقت - التي نرصد لرباعه .
وكان دورهم في ذلك الوقت مهم جدا .
فكان لهم دور عظيم في حل مشكلة المواصلات عن اقتحام
محاولهم . لم يستطيعوا اختراق المساحات الواسعة
من الغابات الكثيفة التي تغطي السهول والجبال ،
وعجزوا عن عبور الافاق الترابية من الصحراء في
شمال القارة ووسطها وغربها ، ولكنهم يستسلموا .
فقد هداهم تفكيرهم الى الاستعانة بقوافل الجمال ،
فكانت الحل العقل للمشكلة والوسيلة الموقفة
لاكتشاف الجبال الداخلية في وقت لم تكن
المواصلات الآلية قد ظهرت في العالم .

واستقدم الاستراليون قوافل الجمال من سهول
الهند وجبال أفغانستان ، وكان الجمالون الذين وقع
عليهم الاختيار لحسن الحظ مسلمين ، وذلك
لسمعتهم الطيبة من الناحية الخلقية ، ومن ناحية
حسن ادايتهم للعمل الذي يوكل اليهم .

نقلت قوافل الجمال حملات الاستكشاف والتجارة
وحملت المعدات والاجهزة والبضائع والاعنذية ،
واقترح الجمالون المسلمون القارة المستنصية على
الاوربي الابيض ، ووصلت الجمال بين اطرافها

الهند ، فلم يولوها اهتماما وان ابقوا نبا اكتشافها
سرا ، حتى لا تسبقهم اليها دولة من الدول الاوربية .
وكانت كلهم وقتذاك مصابة بحمى التوسع
والاستعمار . وظلت القارة مهمله حتى عام ١٧٧٠
حين وفد اليها . جيمس كوك ، الانجليزى ، فطاف
بها ، وعرف شواطئها الاخرى واكتشف صلاحيتها
للحياة والزراعة فاعلمها مستعمرة بريطانية .

وفي عام ١٧٨٨ اتخذتها بريطانيا مهجرا ومنفى
للمجرمين الذين اكتظت بهم سجونها ، وظلت القارة
سجنا كبيرا للذين لعظم المجتمع لجرائمهم ،
وبعضهم من اسكندنا وارلاندا
ولن فروا من التعصب الدينى من الكاثوليك حتى
عام ١٨٤٠ ، ثم زالت عن القارة هذه الوصية واعلنت
مستعمرة مدنية ، وفتحت ابواب الهجرة اليها لن
شاء من المواطنين . ومنذ ذلك التاريخ بدأت
استراليا تأخذ نصيبها من الحياة الحرة الكريمة .
وفي السنة التالية لهذا القرار ، اى في عام ١٨٤١ ،
بدا دخول الاسلام والمسلمين اليها .

ومحاولة البحث والدراسة والاستقصاء للهجرة
الاسلامية الى استراليا محاولة يكتنفها كثير من
الصعوبات ، فليس هناك من اسباب كثيرة في
هذه الهجرة ما يمكن للباحث الاطلاع عليه
سطور هب وهناك في السجلات الرسمية
الاسترالية . ولم يذكر احد من المسلمين الاول
الذين قادوا هذه الهجرة ، او حتى من الاجيال التالية
لهم في تاريخ دخولهم استراليا ، كما فعل غيرهم
من المهاجرين . ومن ثم فلا ادعى حين أتعرض لهذا
البحث اننى وصلت فيه الى درجة الاحاطة الكاملة
او الاستقراء التام ، وانما هي محاولة اولى ارجو ان
تتمها محاولات اخرى .

وقد اعتمدت في هذا البحث على مصادر ثلاثة

اولها : السجلات الرسمية الاسترالية .

والثاني : المشافهة والنقل من المسلمين المصريين
من اولاد الرواد الاول في الولايات الاسترالية
المختلفة ، وهم منتشرون في طول البلاد وعرضها
وغيرقلة عددهم وما اطول البلاد وما أعرضها وما أوسع
الشقة من كل ولاية وولاية .

والثالث : التعرف بالمسلمين المصاصرين في
ستراليا ، والاشتراك في نشاط جالياتهم ، والوقوف

٥. البعده ، وغدت حيط النور بوسط المس
يعيشون في قلب الأعمال المطلية البعده بالعالم
والمدنية على السواحل .

أدرك الاستراتيجيون الأوروبيون كل ذلك وأعلنوا قواة
التوافق باستقدام أسرهم من الهند وأفغانستان
ليستقروا معهم ، ولإشراكهم الحياة الرعيدة
والوزن المؤثر في الوطن الجديد . وكانت أسر
هؤلاء الرواد هي الطلائع الأولى للحياة الإسلامية
المستقرة . ونواة الحالية الإسلامية في استراليا .

وعلى خريطة أستراليا ترك هؤلاء الزوار من المسلمين علامات وأسماء بخلد ذكراهم وترسم الى يهودهم في اكتشاف القارة وعدادها للحياة .
هوساك أماكن ما زالت تحمل أسماء إسلامية .
أطلقها قواد القوافل المسلمون عليها حين اكتشفوها ومنها تل بيجاه ، وحليف ، وطره ، وكيب جادا .
تدعى في خط السكة الحديدية إحدى محطاتها باسم سمويح حتى الآن أسمه - غال .
التي تدعى في كاسب تقطع هذا الطريق بجمها -
حيث يجاه الزوار المدين يعيشون في قلب أنقارة
في كيه حديمه . نزلت في

أسرى لواء هذه القوافل من
مسجونين ، منهم من سار من مكشفي مجالس القارة
الأوربيين ، الذين دانوا لهم بحياتهم بعد أن أهدوهم
من موت محقق حين صالوا وسط مياهات الصحراء ،
وحي قلب الأذغال الترابية الأطراف ، حين لم تكن
عندهم الوسائل الحديثة لحرقة الاتجساهت شيئا ،
قادمه الجمالون عندئذ بحاسنهم الطبعية إلى الأمل
بعد اليأس وإلى السلامة بعد الخطر ، والحياة بعد

ومن هؤلاء الأعلام ييحاء درويش ، وكان رئيس
الحماسيين في حملة كالفيرت Calvert
الانكشافية المشهورة ، وكانت تحت قيادة مستر
ويلز ، وقد كتب مستر ويلز في مذكراته يقول :

ومن هؤلاء الرواد الأول محمد علوم ، وقد جمع ثروة كبيرة من العمل في قوافل الجمال والتجارة أنفق الكثير منها على المسلمين . كان يتمتع القادم منهم من آسيا وينفق عليه حتى يجد له عملاً يمتش منه . وامتدت يده بالخير إلى المسلمين في إنجلترا ، فاتفق على المجلة الإسلامية التي تصدر في مدينة « دوتنج » ، وعمل على إعادة طبيعها في استراليا ليقراها المسلمون هناك .

وفي الهند وفي أفغانستان سمع اقرباء هؤلاء الجمالين ومواطنوهم بالنجاح والفنى الذى حققوه ، وبالرخاء واليسر الذى يعيشون فيه ، وبفرص النجاح والحياة الوفيرة في القارة الجديدة ، فشدوا الرحال وهاجروا اليها فرادى وأسرًا .

وارتفع الخط البياني لتعداد المسلمين في استراليا بهذه الهجرات ، فبعد أن كانوا عام ١٨٤٤ سبعة وخمسين مسلماً فقط وصلوا عام ١٨٦١ إلى ٦٦١ مسلماً ثم بلغ عددهم عام ١٨٨١ خمسة آلاف وثلاثة ، ثم سنة آلاف واحد عشر مسلماً عام ١٩٠١ .

وكان من بين من هم رجال التعاون أول أمرهم جلب مياه وادي موردي الياء ، ولكنهم بعد أن سرف بهم جدم ، وإتسم لهم الحظ والرزق في استراليا ، و « دوتنج » ، أول موطن إسلامي في استراليا ، و « دوتنج » ، في دوت الووب لا ترد عن بضعة منازل وعدة أكواخ متناثرة .

ولما زاد تعداد الجالية الإسلامية في استراليا انتشروا فيها وحلوا إلى بقية الولايات ابتغاء الرزق ، واتخذوا أعمالاً أخرى غير قيادة الجمال ، فاشتغلوا بالتجارة والزراعة والصل في المناسج والبحث عن الذهب ، وغرسوا بذلك النواة الأولى للجاليات الإسلامية في الولايات الباقية وهي : غرب استراليا وعاصمتها بيرث ، وفيكتوريا وعاصمتها ملبورن ، وتازمانيا وعاصمتها هو بارت ، وكوينزلاند وعاصمتها بريزبين ، ونيو ساوث ويلز وعاصمتها سيدنى .

وفي عام ١٩٠٢ صدر قانون يحرم دخول الآسيويين والمولوين استراليا ، فتوقف إلى حين تيار الهجرة الإسلامية ، وانتقلت الصلة بين المسلمين في استراليا وبلادهم ، فلم يلبث الكثيرون

حالة الرحلة إلى أسوأ مراحلها وبعد أن أمضت الجمال سبعة وعشرين يوماً من غير ماء ، أخبرته والألم يحز في نفس أن الجمال سوف تضطر إلى الصوم عن الطعام أيضاً ، لتنفذ بفنائها الآدميين ، فلم تشير تعبيرات وجهه وإنما وضعت عيناه يوميض الغم والتصميم ، ولم يزد عن قوله : وأنا معها سوف أصوم !!

وأراد اثنان من أعضاء الحملة البحث عن بئر في طريق جانبي ، ولكن بجاء حفهما وأراد أن يمنعهما بالقوة ، ولكنهما تغلبا عليه ، ولم يستمعا لنصحه وذهبا ، وبعد خمسة أيام تبعهما بجاء ، ثم عاد والاسى ينطق على وجهه بنهايتهما ، ووضع أمامى بعض حاجياتهما وساعتيتهما ، وانصرف ليضفى دمة تفرقت في عينييه الجامدين .

ومضى مستر ويلز في مذكراته يقول :

« واشتركت بجاء معي في قيادة الحملة ، فسار بنا في دروب ما كان ليخطر ببال أحد انهاء طرق مأمونة ، ولم يسبق لبشر أن سلكها قبلنا ولكننا بعد أيام قليلة لم ندر إلا ومشارف مدينة أدليد تظهر في الأفق ، واتابتنا موجة من الفسح والبرق ، وحده بحسب بعده ومنه ، وبعد ذلك في المدينة على صورتنا المزرية المتهاة ، فحققنا نصراً عظيماً لم يتحقق من قبل ، ففقد قطعنا القارة من شمالها إلى جنوبها ، وأمرت بحط الرحال وبعثت من ياتيا بطعام وشراب ، وبخير الناس بنجاتنا وبدور بجاء في هذه النجاة . وقضيت طوال الليل أفكر في المصير الذى كان ينتظرنا وفيمن انقذنا ، أهو الله بجاء الذى يول وجهه إليه في مكة ؟ أم هي حاسنة العظمية بيسالك الأرض وطرقها ؟ وبخرجنى بجاء من حيرتى حين مسألته بقوله : انه ربي أسلمت إليه وجهى فهدماني إلى الطريق !! وفي الصباح استقبلت أدليد . بجاء استقبل البطل ، وأقام له مستلذبات الملكة مادية ملكية أحتماء به ، ومتحه وساماً اعترافاً بفضلته وجهوده . »

وتاريخ الحملات الاستكشافية الأسترالية ، ومذكرات رؤسائها من الأوربيين مليئة بشخصيات على شاكلة بجاء من الجمالين المسلمين الذين قاموا بأدوار بطولية في هذا الجمل .

حكومة استراليا قانون الهجرة المشهور ، والمصروف بقانون « فلتبقى استراليا بيضاء » وهو الذى يحرم هجرة الملونين والاسيويين اليها ، فانقطعت عن المهاجرين الاول مصادر الثقافة الاسلامية وتوقف التيار الذى كان يقدهم بالعدد وبنور المعرفة .

وظلت الحياة الاسلامية فى استراليا فترة ما بين الحربين تعيش فى ظلمة قائمة من الجهل ، وباتت تنتظر واحدة من نهايتين : اما فجرا جديدا يضي عليها النور فيوقفها ويثبت فيها الحياة ، واما رقدة ابدية تنتهي بها الى الزوال والموت . وأبى الله الا ان يتم نوره ، فجاءت الى استراليا اشعاعات جديدة تمتلئ بالحياة والثقافة والقوة وذلك مع افواج الهجرة المصاصرة ، وهى الرحلة الثالثة للهجرة الاسلامية .

الرحلة الثالثة

بدأت هذه المرحلة بعد الحرب العالمية الثانية ، وما زالت مستمرة ، وأرجو أن يظل حبلا متواصلا الى مر شاء الله . ولم يفرض المسلمون أنفسهم على هذه المرحلة فى استراليا ، ولكنهم دعوا اليها بشتى المبررات مع من دعى لمهاجر الى الغارة الخالية لقد أدركت استراليا ، قبيل الحرب الثانية وبمدها حاد ، ان الهجرة اليها حتى تظل محتفظة الى حد ما من مسيحية ورومية وبالمسوى المنع لسكانها من مسيحية غير سليمة ، وخاصة بعد أن خفف من المطامع الاسيوية المتجهة اليها مثلة فى اليابان قبل الحرب ، وفى الصين واندونيسيا بعد الحرب . ومن ناحية اخرى كانت هذه السياسة تشكل خطرا عاليا عليها ، فانقارة التى لم يستغل من ثرواتها غير القليل - وكان سكانها قبل الحرب ستة ملايين وهى تكفى لتسعين مليونا - نواحها على الصفة الاخرى من الحبط ، وعلى بعد مشات قليلة من الاميال آسيا التى تقص بمشاة الملايين يقتلهم الجوع وتمرضهم الفسقة - والحل الطبيعى أمام الضمير العالمى الذى لا يد أن يفيق يوما ، هو ملء الفراغ الذى تمانيه استراليا بفنائض البشرية الذى تئن منه آسيا .

ادرك الاستراليون الخطر الذى يهدد جناتهم من جيرانهم الاسيويين ، فاصبوا بالذرع ، وركبهم الهلع بعد أن استقلت اندونيسيا ، وقامت الصين الشعبية . وبعد أن خضعت انجلترا واصبحت غير قادرة على حماية ربيبتها من المصير المحتوم ،

منهم ان عبادوا الى اوطانهم ، واخذ عددهم فى النقصان ، فبعد أن كان ٦٠١١ عام ١٩٠١ نزل الى ٢٠٢٠ مسلما عام ١٩١١ .

وبدأت فترة الضعف والركود فى تاريخ المسلمين فى استراليا . وكان اهم من انقص المندى النقص فى الثقافة الاسلامية ، فقد توقف عنهم ايضا نيار اسرنة والثقافة الدينية ، ولم يعد ياتيهم منه شيء من بلادهم ، واخذت معرفتهم بأمور دينهم تقل ، ومعنوياتهم تتأثر مع الأيام بالحياة الاوربية الجديدة واتصهر فيها ابتلاؤهم وذابوا ، وضاعت مصاليم الاسلام من اربهم ، واخذوا لاسماء الاوربية - أولا ، ثم جرفتهم مشاهدات المدينة الاوربية ببدارسها وحياتها الاجتماعية ، ولم تصمد معرفة الآباء القليلة بالقيم الاسلامية أمام الدعايات المخطئة للمسيحية فى انبلاد ، فتزوجت الحفيدات المسلمات بالمسيحيين ، وتزوج الاحفاد بالمسيحيات ، وسلت الانجليزية محل لغتهم الاصلية ، وتخلت بعضهم عن دين آباءه كلية . ومن صمد منهم لم يستق له من الاسلام الا رسوم والاظلال ، ومن قبض منهم على دينه كان كالفائض على الجمر .

الرحلة الثانية للهجرة

بدأت المرحلة الثانية عام ١٨٢٤ حين هاجم استراليا لعدد من الاوربيين الذين تردتهم الحرب العالمية الاولى باهجرة اليها . فبدأوا اشراك من كل جنس وملة ، وكان بينهم عدد محدود من المسلمين الاوربيين اكثرهم من البانيا ، وقد اشتغلوا بفلاحة الأرض ، وادخلوا لأول مرة ذئابة الطيبسقى فى استراليا . وقليل من الوافدين المسلمين فى هذه المرحلة جاء من روسيا وألمانيا .

لم يكن القادمون من المسلمين الاوربيين احسن حالا من بقايا الرعييل الاول من الهندو والافغان فى الثقافة الدينية ، فقد كانت معرفتهم بالدين محدودة ومصادر الثقافة الاسلامية لديهم شبة معدومة . ومع أن احدا منهم لم يؤثر عليه تيار المسيحية كما حدث مع الفريق الاول ، فارتباطهم بالدين اصحت مع مرور الزمن شبة صورية ، تقتبسلى فى اقامة الشعائر دون فهم لمناها او ادراك لحقيقة الاسلام وروح ومعنوياته .

ويمكن اعتبار هذه المرحلة امتدادا لفترة الركود والاضمحلال التى بدأت عام ١٩٠٢ حين اصلحت

ازاء هذه التطورات التي حدثت في المنطقة سلكته
استراليا سبيلين :

اولهما - الارتقاء في احضان امريكا ، والدورن
في فلندا لكي تحميها من الوجود الصغره . ومن
الملايين الجامعة اللاحقة اثنى تنف على الضعة المتألمة
مستعملة للزحف وغوض المحيط في سبيل القوت .
ورجبت امريكا بالتابع الجديد ، ووجدت في درنه
الواسعة قواعد لمسكراتها وصواريخها الندية
لتكون خطا ثانيا للدفاع ضد الخطر الصيني
الشيوعي .

والسبيل الثاني الذي سلكته استراليا، هو فتح
بابها على مصراعيه للرجل الأبيض على اختلاف
جنسياته ، فدعته الى الهجرة اليها ، واغريه بحياة
افضل ، ومستقبل أكثر ضمانا ، وبمستوى أعلى
للحياة ، ووجدت وسائل الدفاع في كل بلد اوروبي
او شبه اوروبي لتجذب منه مهاجرين اليها تملأ بهم
الفراغ قبل أن يملأ باللونين - والملون في عرفها
لا يقتصر على الاسود بل كل من هو غير اوروبي
او شبه اوروبي فهو ملون - طلبت القوى البشرية
البيضاء لتعمر القارة الواسعة ، ولتستغل ثرواتها
الضخمة التي لم تمس ، ولتواجه السياسة المحيطة
في التوسع والتطوير والاسكان ، لذلك لم
يعين الضمير العالي زعماء هذه القواعد اوروبا
حل مشكلة ازدهانها بالسكان .

وهكذا جاء الى استراليا بعد الحرب الثانية
مهاجرون من البيض من كل صوب وحذب، ودخلتها
طوائف متباينة ومختلفة ، ولم يكن المهاجر يسأل الا
عن شيء واحد هو مذهبه السياسي ، فان كان
شيوعي منع من الهجرة ، وان كان غير شيوعي
فتحوا له الأبواب وأباصوا الهجرة حتى للذين لعظم
المجتمع ومنهم بالحرية ما دام الاجرام لم يتعصا.
سابقة واحدة .

وفد الى استراليا الذين خلفتهم الحرب بلا مأوى
ولا وطن ، واستوطنها كثيرون من دول البلطيق
والبلقان ويولندا والمجر وإيطاليا والشرق الأوسط،
وفي موجات هذا المد جاءها فريق من المسلمين من
لبنان وقبرص وفلسطين وسوريا ، وألبانيا ومصر ،
ويوجوسلافيا وتركيا . وأولئك هم الوجهة المصاهرة
من الهجرة الاسلامية ويمثلون مرحلتها الثانية ،
وهي اغنى المراحل واقواها ، ولا تتجاوز الحقيقة

حين اقول انها نقطة التحول في تاريخ الاسلام في
القارة السادسة ، فقد انقذت مصيره ، وحاولت
قصره ، وغيرت طريقه من الاختفاء والزوال الى القوة
والانتشار .

أدركت موجة الهجرة المعاصرة هذه بعض أعداد
المرحلة الأولى من المسلمين الذين تاهوا في ظلمات
الجهل بالدين ، فانقذتهم من ضياع ديني محقق ،
وبعنت فيهم الروح من جديد . وغذت أهل المرحلة
الثانية بدمائها الثمينة وثقافتها الاسلامية المعاصرة
فردت اليهم الحياة . وبدأ بها عصر البعث لتاريخ
الهجرة الاسلامية الى استراليا .

جاءت وفود هذه الموجة من المسلمين تملؤهم
الحماسة والثقة في دينهم ، وتدفعهم عناصر الاستجابة
لشطور التي طرأ على العقيدة المسلمة الى فهم الدين
فهما صحيحا خاليا من الشوائب واليسدع التي
الحقتها به عصور الظلام الفكري ، وهم يمثلون
السواد الأعظم الذي يسود الجاليات الاسلامية في
استراليا اليوم .

وهذه تيار آخر يدخل الاسلام عن طريقه الى
الوطن الجديد ، في الطلة الاسيويين المسلمين
في أستراليا . لنعلم في معاهد استراليا
وجامعاتها ، من الهند وباكستان والملايو والفلبين
والدول الاسيوية الاخرى ،
تأتون على منح دراسية تقدمها لهم استراليا او
المنظمات الدولية ، او على حسابهم الخاص .
ودخولهم استراليا مشروط بمدة محددة ، يجبرون
على العودة بعدها الى اوطانهم ، ولا يسمح لهم
بالاقامة الدائمة .

«ؤلاء الطلبة يمثلون ركنا مهما من الحياة
الاسلامية في استراليا . فهم يحتفلون بالمناسبات
الدينية الاسلامية ويشربون معهم زملاءهم
الاسراليين ويحيون شعائر الدين وسط الاسر
الاسرالية التي يعيشون بينها ، ويشتركون في
النشاط الثقافي والديني والاجتماعي مع الجاليات
الاسلامية .

ومرتق آخر من المسلمين يعيش في أقصى شمال
القارة ، قرب مدينة داروين وفي الجزر المجاورة لها،
كجزر كوكوز ونارو ، وأكثر المسلمين فيها من جنس
الملايو ويعملون في صيد اللؤلؤ . وقد هاجروا

ولاية غرب استراليا :

مسلمی آسیا و افریقا ، فام هؤلاء الجنود الممجدين ،
واقاموا الصلاة فيه .

وقد غذت الهجرة المعاصرة الحياة الإسلامية في هذه الولاية بدم جديد من القابضة الأتراك ، واليوغوسلاف والألبان ، ومن عهد قريب اكتسب الألبان في منطقة « ماريا » ، واستقدموا أمامنا ألمانيا تعلم في الأزهر لئولهم ويصبرهم بالدين .

ولاية نیوساوت ویلز :

يكون المسلمون في هذه الولاية أكبر جالية إسلامية في أستراليا ، ويسكن أكثرهم في سيدني عاصمة نيو ساوث ويلز ، وفريق منهم يسكن بروكن هيل ولين مور ، منطقتي المجامع ، وهم بقايا الأفغان والهنود .

وعلى الرغم من كثرة المسلمين الذين يعيشون في سبديني وتعدد مواطنهم الأصلية ، وتشمل **باكستان** و **بوركينا فاسو** و **الهندونيسيا** و **البانيسا** و **بنغلاديش** ، وعلى الرغم من التأييد الأدبي والمادى الذى تقدمه البعثات الدبلوماسية المسلمة في **أمريكا** ، **أوروبا** ، **أفريقيا** ، **آسيا** ، **أستراليا** ، **البحر المتوسط** ، **كندا** ، **مصر** ، **هايتى** ، **سبديني** قبل أن تغفل عن **البحر الأحمر** ، **البحر الأبيض المتوسط** ، **البحر العربى** ، فلم يفكروا في ساء مسجد يقوده **مفتى** **شعائر الاسلام** ، ولعل ذلك أثر من آثار العزلة التى تعيشها كل فئة عن الأخرى .

وكثر الجائيات نشاطا هم اللبانيون المسلمون . ويتزعمهم السيد على عوضه ، وقد افتتح على نفقته مدرسة لتعليم اللغة العربية والقرآن والدين . واعدت الجمهورية للجمعية المتحدة لهذه المدرسة الكتب الدينية والدراسية ، وأهدت كلا من الجالية اللبنانية والباكستانية مجموعة أسطوانات القرآن المرقل . . . وقد استقدمت الجالية اللبنانية بسبديني على نفقتها اماما متفقا يسمى الشيخ عبد الحميد حدادة وهو شاب لبناني تخرج في كلية أصول الدين بالجامع الأزهر عام ١٩٦٥ ، ويتولى الآن تعليم الكبار والصغار اللغة والدين .

والمسجد الوحيد في هذه الولاية هو مسجد صغير قديم في منطقة بوركين هيل . وقد أهمل حتى كادت تنداعى حذراه ، وإذا لم تدركه رعاية المسلمين مسرور يصدر قرار بالاستيلاء عليه كما صدر على يد له من قبل .

دخل الاسلام هذه الولاية في اوائل القرن
العشرين مع القوافل التي حانت لتجتاز سهول
مولابور Mulabur. وفي نوفمبر ١٩٠٥ وضع حجر
الاساس لمسجد « بيرث » عاصمة الولاية ، والذي
بالمسجد مسكن يواي المسلمين الذين لم يقبل
الاستقرار الاوروبيون ان يسكنوهم من اجل لون
بشرتهم ، واغد المسجد ليسقبيل ستمين شخصا

وتكونت في بيرث جمعية ترمي شئون المسلمين في الولاية ، وكان يرأسها الى عهد قريب انجليزي مسالم يدعى الشيخ محمد علي . ويصده أن تقرق افراد الجالية في الولايات الأخرى توقف نفسايط الجمعية ، وخيم الركود على الحياة الإسلامية هناك وليبت كذلك حتى بدات الروح ثقب فيها من جديد . فاهجره المعاصرة من أوروبا ، ولكنها لم تصل الى بقاها وانهم في ولاية جنوب استراليا .

وتذكر وثائق تسجيل المباني في هذه الأولاية أن المسلمين أقاموا مسجداً آخر قرب كالجورت Kalgoorlie ، ولكنه أهمل حتى نهضم ، وبالإستيلاء عليه وضعه إلى سلاح الطيران الاسرائيلي على أرضه مسكناً مؤقتاً .

ولاية كوينزلاند :

تقع هذه الولاية في أعلى شرق القارة وعاصمتها
 « بريزيين » ، والسلمون المستوطنون فيها في
 منطقتين في بريزيين ويمثلون الغالبية ، والفريق
 الثاني يعيش في منطقة « ماريبا » Marreba
 وهم الألبان الذين جاؤوا بعد الحرب العالمية الأولى
 واشتغلوا بزراعة الطماق وصناعة الأطعمة .

وقد دخل المسلمون أول ما دخلوا هذه الولاية عن الطريق التقليدي مع قوافل الجمال، ثم اشتغلوا بعد ذلك بزراعة الحاصل، وفواكه المناطق الحارة وزراعة القصب، وبنوا لهم مسجداً عام ١٩٠٨.

وفي فترة الركود التي مرت بالولاية الإسلامية كان المسجد معموراً بالصليبيون من غير أهل القارة، فكان للخرابين المائتين كانت منطقة برزبين معسكراً لجنود الحلفاء، يفدون اليه للتدريب وإعادة التنظيم، وكثير من جنود الحلفاء كانوا من

ولاية فيكتوريا :

جمعية تروى شئونهم ، وتقوم بمهسة نشر الدعوة وأبغرو بينهم . واكتسبت الجالية واشتدت من عهد قريب مبنى اتخذته مصل ومكانا للاجتماع ، وقد اهدت الجمهورية العربية المتحدة هذه الجمعية مجسوة أسطوانات القرآن المرتل ومجسوة من الكتب العربية والإسلامية .

وفي مارس ١٩٦٤ عقد بلبورن مؤتمر عام للجمعيات الإسلامية بأستراليا ، اشتركت فيه سفارات الجمهورية العربية المتحدة وبانكستان وماليزيا وأندونيسيا . وأسفر المؤتمر عن تكوين اتحاد عام للجمعيات الإسلامية مهمته تنظيم الجمعيات الفرعية وتوجيهها ونشر الدعوة بين المسلمين ، كما أسفر المؤتمر عن إصدار مجلة إسلامية تسمى « المنارة » تهدف إلى التثقيف الديني ونشر آباء العالم الإسلامي ، وعن افتتاح مدرسة في كل ولاية تعلم الدين والقرآن .

وبعد هذا المؤتمر خطوة محمودة موفقة أدا وجدت التوجيه السليم ، وإذا وجهت عنايتها إلى تحرير بعض المسلمين هناك من التعصب المقيت والمغالاة في التفرقة بين المسلمين في الدين في شيء ، وإلى تحليص الأمة من الإحزاب والاسبق الأعمى لطم الحياة الأولية وإدخالها .

وحقيق بأبناء العالم الإسلامي أن يمدوا يد العون لآخوانهم في أستراليا أدبيا وتقافيا ، حتى يثبت كيانهم في هذه البلاد البعيدة ، وحتى يشتد عودهم وتقوى عزائمهم ، وتعلو بهم هناك كلمة الحق وترتفع منارة الإسلام .

دخل الإسلام هذه الولاية عام ١٨٥٤ مع قوافل الجبال أيضا ؛ ومع أن المسلمين الأول وفدوا بكثرة على هذه الولاية وخاصة وقت اكتشاف الذهب ، إلا أنهم تفرقوا في مناطق عديدة كبنديجو ، وأرارات ويالورن وريسون وبيرك . ولم يتركوا أثرا يثبت وجودهم ، وذاوبا في المجتمع الأسترالي ، ولم يبق لهم من صلة بأصلهم سوى اللون .

وبعد الحرب الأولى جاء فريق من الألبان المسلمين فسكنوا منطقة شيبرتون ، وهي تبعد نحو مائتي ميل من العاصمة ملبورن ، واشتغل هؤلاء الألبان بالزراعة ، وبنوا مسجدا يحيون فيه شعائر الدين وقد استطاع بعضهم أن يحصل على ثروات كبيرة من عمله بالزراعة .

وبعد الحرب الثانية وفد إلى فيكتوريا عساة من اليوغسلاف ، وهم في أستراليا أكثر المسلمين نشاطا وأخلاصا للدعوة ، وعدد آخر من القبارصة الأتراك . واللبنانيون يمثلون ركنها في جالية فيكتوريا وتقع على رعيهم أسس على يد بعض مسؤولي التعليم الديني للجالية وكثرت فيهم العربى لأبناء اللبنانيين المسلمين . وسرعان ما انتشرت الجالية المسلمة في فيكتوريا كشوشة في كل مسلم .

وقد أسهمت الجمهورية العربية المتحدة في الدعوة إلى حركة جديدة تسعى إلى تنظيم الجالية في هذه الولاية وجمعهم في صف واحد ، فتكونت



مجلد البحث

بقسم الدكتور منبيله ابراهيم

« أن العالم كله يتحدث من خلال الرمز »
س . كورني

كلنا

تتمتع الباحث دراسة الأدب
الشعبي وسير أحواله ، واطلع
على الدراسات المختصة التي
تعرضت له بالبحث والتفسير ،

هاله عمق هذا الأدب ، وأدرك أنه ما من ظاهرة
تكتنفه إلا ولها أساس نفسي يستحق الكشف عنه .
وربما كانت ظاهرة ميلاد الطفل في الأسطورة
والحكاية الخرافية ولشعنة على السواء من هم
الظواهر التي تصادفها في الأدب الشعبي العالمي
كله ، والتي تستحق لفت نظر الدارسين إليها .
ولعل هو ذلك الذي يولد غريبا وكن الحياة كلها
ترصه ، ولكنه سرعان ما شق طريقه وسلب على
الصعاب ، ويحقق في النهاية نصرا يسهم في
صنع الصورة المكتملة للحياة .

وطبيعي أن تلقى هذه الظاهرة تفسيرات عدة
من قبل الباحثين ، كل حسب تخصصه . فهؤلاء
الذين يفسرون الأساطير والحكايات الشعبية تفسيراً
طبيعياً ، يجدون في تلك الظاهرة تنبؤاً بظواهر

الطبيعة ، كما يكون ميلاد الطفل رمزا لشروق
الشمس ، هي تشارك طريقها في الظلام . وهؤلاء
الذين يرون أنها تنبؤ ، أن يبحثوا عن الأصل لأول
الأسطورة ، يرون أن هذه الظاهرة ليست سوى
انتشار للنمط الأسطوري الأول الذي ربما نشأ
في بلاد الهند ، ومنهم من اقتصر على دراسة هذه
الظاهرة من الجانب الفولكلوري . أما هؤلاء
الذين يحاولون فهم هذه الظاهرة وتفسيرها
وتوضيحها بحق فهم علماء النفس الذين خصصوا
جزءاً كبيراً من أبحاثهم حول الدراسات الشعبية ،
وخاصة منهم « ص » « أوتو رانك » « س .
- بونج » . وربما قدمت لنا هذه الدراسات
العنسية لتفسير المتمدن الواحد لهذه الظاهرة التي
لم تقتصر على أدب محلي دون غيره .

وقبل أن نبدا في تفسير هذه الظاهرة ، نود أن
نقدم عدة نماذج شعبية لكي نذكر الملامح الأساسية
لميلاد الطفل .

ربما كانت أقدم أسطورة تحكي عن هذا الميلاد ،
تلك الأسطورة البابلية التي ترجع إلى عام ٢٨٠٠ ق . م
والتي تحكي عن ميلاد الملك سرجون الأول . واللامح
الأساسية لحياة هذا البطل يحكيها هو بنفسه
وفقا للخطوط الذي عثر عليه . يقول سرجون :

« أنا سرجون الملك القوي . ولدت من أمي
العدراء البتول ، أما أبي فلا أعرفه . ولدتني أمي
في بلدة أزوديني على نهر الفرات ، ثم اخفئني
ساعة ولادتي في مكان خفي . وبعد ذلك وضعتني
داخل صندوق ، وطرحتنى في الماء الذي حملني »

ولما كانت الحياة حركة دائبة في سبيل تحقيق الكل ، فلا بد أن يرث الابن البطل بطولة أبيه . وهنا تحكي السيرة عن ميلاد هذا البطل ، فنذكر أن زوجة الحارث الكلابي التي كانت على وشك الوضع ، رأت مناما اثارها وأزعجها . فذهبت الى مفسري الاحلام لتقص عليهم رؤيتها شعرا وقالت :

« الا يا شيخ والبيت الحرام
وحق منى وزمزم والمقام
رايت مناما يا هـذا عجيب
فأصغ لقولي وفسر لي منامي
رايت اني في صحرا عظيمة
ويز فسيح حولي والاكام
وتحتي تل عسال من رمال
وذلي قد اكتشف والدمع هام
ومن قسرجي خرج للبر نار
لها لهب وقود زادت ضرام
لها ألوان غالبا سواد
قد انتشرت واحرقت الخيام
واحيقت القبائل والمنازل
ودارت واستنارت في الظلام
فاجيبت حزينة
وهذا ما جرى لي في المنام »

وهنا اجابها الشيخ مفسرا لها رؤيتها شعرا

تفسير المنام
وما شفيته في جنح الظلام
بجي مولود منك كثير حرب
له ذكر يدوم على الدوام
ويطلع فارسا بطلا شجاعا
يشير الحرب في جمع الانام
ويريد يتيمسا بغير أب
ولا أم ويطلع بحر طامس
ويأتي منسه صندبدا مهابا
لاهل الكفر يضرب بالحسام
وهذا دل عسدي في علمي
شرحته لكي بتفسير المنام »

وتستمر السيرة فتحكي أن الطفل ولد بعد موت أبيه وهروب أمه خوفا على ابنها من أعداء أبيه . ولكنها ماتت في أثناء وضعها . وعثر الأمير دارم على الطفل في أثناء زرعته ، فآخذه واحتضنه لأنه لم يكن يرزق بأولاد . ولما كبر الطفل وظهرت بطولته خشي الأمير دارم منه على نفسه ، فقرر أن يخبره بحقيقة نسبه حتى يبعده عنه . ولما عرف « جذبة » - وكان هذا هو الاسم الذي أطلق عليه - تاريخ حياته خرج من عند دارم عازما على الانتقام من أعداء أبيه . وهكذا تعرف على قبيلته وأصبح البطل المرموق .

الى السماء عكي . واحتضني عكي بقلبه الوحيم ، وجعلني يستأني لحدائقه . وأبصرتني عشتروت وأنا اعمل في الحديقة واجتنتي وجعلتني ملكا » .

اما أسطورة باريس فتحكي أن بريام ملك طروادة ولد له من زوجته هيكونيا ولد سماه هيكتور . وقبل ولادة هيكتور رأت أمه في منامها أنها أحضرت كمية من الخشب واشعلت فيها نارا احترقت المدينة . فلما طلب بريام تفسير رؤياه ، أخبر بأنه سيولد له ولد شرير . ونصحوه بأن يبعده عنه ساعة ولادته . فلما ولد الولد اعطاه بريام لعيد له يدعى اجيلاروس ، وطلب منه أن يجعله الى قمة جبل « ادا » ويتركه هناك . وبعثت الطفل دية مدة خمسة أيام . ثم مر البعد بعد ذلك بالجبل فوجد الطفل سليما . فحمله معه الى مسرله وسماه باريس . ولما كبر باريس واشتد ساعده وظهرت امارات بطولته أطلق عليه اسم الاسكندر . وعرف الابن حقيقة مولده بعد ذلك . ثم أقام بريام مبارزة وعد العائر فيها بخاترة سحرة . واشترك باريس في المبارزة وكسها . وفي الحال عرف الأب على ابنه ، وأصبح الطريق ممهدا للابن لان يصبح ملكا .

كما تحكي أسطورة تريسستان أن ريوالين ملك بارميناس قام برحلة الى بلاط الملك مارك ، ملك كورنول وانجلترا . واحب الملك مارك ما في التي كانت تدعى بلانس فلور ، وزوجها . حتى ان اشتبك ريوالين في معركة مع « فلور » . فزاد زوجته التي كانت على وشك الوضع ، لدى صديق له يدعى روهال . وولدت الام طفلا وماتت . وخشي روهال على الابن من أعداء أبيه ، فاشاع أنه ولد ميتا . وسمى الولد « تريسستان » نظرا لظروفه الحزينة . ولما كبر تريسستان في رعاية روهال أسره تجار نرويجيون ، ولكنهم تركوه عسكدا شاطيء كورنول خوفا من غضب الاله . وهجر جنود الملك مارك على الطفل ، وفرحوا به لظفهر القوى . في هذه الأثناء خف روهال للبحث عن تريسستان ووجده وأقنص اليه سر ولادته الذي أخفاه عنه زمنا طويلا . حيث عرف تريسستان أنه ابن اخت الملك مارك ، فقدم نفسه الى الملك الذي فرح به انما فرح وانقاد معه في بلاطه .

واذا كانت ظاهرة ميلاد البطل ظاهرة عالية في الادب الشعبي كله ، فلا بأس علينا من ان نقدم مثالا من الادب الشعبي العربي حتى نتمكن بعد ذلك من تلخيص الملامح الاساسية لميلاد البطل .

فسيرة الأميرة ذات الهمة تبنا بتمجيد الحارث الكلابي بوصفه الزعيم الاول لأسرة بني كلاب .

وهناك بطل آخر في السيرة بحق لنا أن نذكره
وهو يحررون ولد عبد الوهاب . لقد كان عبد الوهاب
قد تزوج برومية حسناء في أثناء قتاله الروم ، ثم
أسرت فيها بعد وهي على وشك الوضع . ولما
خشيت على طفلها من الأعداء ، وضعتة أثر ولادته
في صندوق والقت به في الماء ، ولهذا سمي فيها
بعد يحررون . ولكن الطفل انتشل من الماء واحتضنه
ملك الروم ، ولما كبر انضم إلى صفوف الروم محارباً
جيش المسلمين وعلى رأسه عبد الوهاب ، وبعد
ذلك تعرف على أبيه عبد الوهاب فأعلن ولاءه له
ولأسرته .

ربما استلطنا من خلال هذه التماذج أن تلخص
الملامح الأساسية ليلاد البطل . فهو يولد لابوين
مرموسين ، أو أب والدة عامة ما يكون منكراً وعسكراً
وتلعب النبوة دورها قبل ولادته ، تلك النبوة التي
تطلع الأب أو الأم على الدور الخطير الذي سيلعبه
الابن . واستجابة لهذه النبوة فإن الطفل يبعد
بمجرد ولادته . وتتفق كثير من الأساطير على أنه
يتم في صندوق ويطرح في الماء ، ولكن المفضل
ينقله - إذا استثنينا حادثة جندي يحررون - ويستجد
لذلك تفسيراً فيها بعد - إنسان رخيص فقير .
وبعد أن يكبر الطفل يكشف نهباً روحياً
ينشق من هؤلاء الذين تسببوا في ميلاده . ثم
يتم على أبيه فيها حد معروف ، ثم ينضم
وينضم إلى صفوفهم .

تبدو علاقة البطل بأبيه وأمه وأهيه في كل هذه
الأساطير . وقد رأى « رانك » أن يفسر هذا
الاضطراب من خلال طبيعة البطل . وقد دعاه هذا
لأن يغمس في النظريات الفرويدية التي ترد مثل
هذه الأحوال دائماً إلى اللاوعي وما يستكن فيه
منذ أيام الطفولة . إذ أن الأسطورة ليست سوى
تعبير خيالي عن اللاوعي الجمعي الذي يعيش في
نفس خالق الأسطورة وفي نفس غيره من أفراد
الشعب على السواء . ولما كان الأمر كذلك فخيال
الأسطورة ينسب إلى حد كبير الخيال الطفولي ،
وإن تكن الأسطورة أكثر تميزاً وتعقيداً . وعلى ذلك
فيظل الأسطورة يمثل « أنا » الطفل ، كما أن هذا
البطل لا يمثل سوى شخصية خالق الأسطورة
أو هو يمثل على الأقل جانباً من شخصيته .

ومن هنا يبدأ « رانك » في عسكس مقارنة بين
بحرته الطفل المبكرة حتى يصل إلى مرحلة تحقيق
دأبه ، وبين تجارب البطل الأسطوري منذ أن يولد
بل قبل ولادته حتى يصبح بطلاً مرموقاً مستقلاً كل
الاستقلال .



بطل لا يرى . الطفل حين مره حاسماً
بأنه لا يرى . في هذه المرحلة يحدد
علاقته بالنسبة لأبيه وبالنسبة لأمه . وهو يعيش
- طبقاً لنظريات فرويد - لأمه ، في حين أنه يرى
في أبيه القوة المتسلطة التي تقف عقبة في سبيل
تحقيق رغباته . ولما يكبر وعي الطفل يحاول شيئاً
قريباً أن يستقل عن سلطة الأنين . ولكنه ما زال
يرى في أبيه حجر العثرة التي تحول دون هذا
الاستقلال ، كما أنه يرداد ارتباطاً بأمه . ولهذا فإن
عملية انتزاع الطفل من سلطة الأبوين لا تتم في
سهولة ويسر . بل أن الأبحاث النفسية اثبتت أن
هناك من يفشلون في تحقيق ذلك حتى في مرحلة
النضج الكامل . ولا تهتما هنا حالة هؤلاء ، وإنما
تهتما تجربة الطفل السوي وهو في طريقه إلى
النضج .

ويشير « رانك » إلى أن عملية استقلال الطفل
يصحب ارداء لأبيه . ودأبه برحمة عن حاله
وبحل محلها من هماً أرفع منزلة ، وكل هذا يحدث
تعبيراً في معمل خاله . حتى إذا تمت عملية
الاستقلال ، إذا به يرى أبويه هاذين ، فلا هسو
يشعر نحو أبيه شعوراً عادلياً ، ولا هو يرتبط
بأمه كلى الارتباط . على أن هذا لا يعني أن أثر
التجربة المبكرة قد زال من نفسه ، وإنما هي

وهي مرحلة تؤدي بدورها الى التضج الكامل والاستقلال وتحقيق الذات ، تماما كما يحدث للنسل حينما يتم له تحقيق اهدامه ويصبح بطلا مرموقا . ولهذا فالنسل بعد تلك المرحلة يتصرف على والدته ويعلن الولاء لهما .



هذا هو تفسير رانك ليلاد البطل الاسطوري . وقد جدا به الى هذا التفسير ما رآه من تصور في التفسيرات الاخرى غير النفسية . وحتى التفسير الاثروبولوجي - وهو اقرب التفسيرات الى الموضوع - رآه « رانك » قاصرا عن توضيح هذه الظاهرة من زواياها المختلفة . فالانثروبولوجيون - وعلى رأسهم « لورد راجل » ، يرون ظاهرة ميلاد البطل تمييزا كلاميا عن الطقوس . وبما ان الطقوس تحيي ميلاد الطفل ، وفترة تضجها في سبيل الوصول الى الطولة ، ثم وفاته ، فإن الاسطورة تحكي من هذه الطقوس . ولما كانت المرحلة التي يمر بها الطفل مد ا ب ولد حتى يصل الى مرحلة التشريب خالية من التجارب ، فإن الطقوس لا تحي هذه الفترة ، وبالتالي فإن الاسطورة لا تحكي عنها كذلك . وعلى ذلك فالبطل شخصية شمالية تستخدم أدوات شمالية (التي هي سلاح شطرايا ، فالسلاح الذي يستخدمه ابن خلد عن كل الاسلحة ، اذ ان سلاحه سلاح حشري) ، وهو لازم له لكي يضرب الضربة الشمالية . أولا تنفرد الاسطورة بهذه الظاهرة ، ولكنها تنتشر كذلك في الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية .

ولا يعارض « رانك » هذا التفسير ، ولكنه لا يجده موضحا للظاهرة من زواياها المختلفة . فلماذا يولد البطل يتيما في اغلب الاحيان ؟ ولماذا يبعده ابيه بعد ولادته مباشرة اذ نبوة تخبره بخطر الطفل ؟ ولماذا يطرح به في الماء بعد وضعه في صندوق ؟ ثم لماذا يعثر عليه الرجل الطيب ويأخذه ليربيه ؟ كل هذه الظواهر رآها « رانك » تتطلب التفسير القنع . واذا كانت هذه الظاهرة قد انتشرت في الادب الشعبي كله في جميع اتجاه العالم نتيجة انتشار الاسل الاول ، فهذا لا يعطل - من وجهة نظر « رانك » - السؤال عن سبب وجود هذه الظاهرة حتى في الاسطورة الاولى .



غير ان هناك من عاصم النفس من يرون ان مطلق نظريات فرويد الجنسية على كل الظواهر النفسية وعلى كل تعبير أدبي فيسه كثير من

تستقر في اللاوعي لتظهر وقت الضرورة بصورة او بأخرى .

فاذا حاولنا ان نقرن تجربة الطفل بحكاية البطل الاسطوري ، فاننا نلاحظ ان النبوة تطلع الاب او الام على خطورة الابن الذي سيولد لهما . وتفتش بعض الاساطير خوف الاب اذ هذه النبوة من موقف ابنه منه بعد ان يولد ويكبر . ولذلك فهو يأمر بإبعاده بعد ولادته مباشرة . أما الاساطير الاخرى ، فهي وان كانت لا تفتش هذا الخوف من جانب الاب ، إلا انها تصور ولادة الطفل بعيدا عن ابيه . فاما انه يولد يتيما او يولد مفقود الاب - فالطفل في كلتا الحالتين ، على كل حال ، يولد بعيدا من ابيه . وهذا يعكس رغبسة الابن في التخلص من ابيه .

واذا كنا نجد ان الاسطورة لا تصور عداة الطفل للاب ، وانما هي على العكس تصور عداة الاب للطفل ، فإن « رانك » يفسر ذلك على انه عداية اسقاط لكره الابن على الاب . على انه اذا كانت الاسطورة ومنهيا الحكاية المراديه والسمة ما تصور والد الطفل مكا او زعيما ، كما انها تفتش عقده على هذا الابن الذي سيصبح بطلا كما تقول النبوة ، فليس بصد هذا تصور من سيطرة الاب ، تلك السيطرة التي يشعر بها الطفل في زمن مبكر .

وعلى ذلك فعملية استغلال النفس من الاب تتم حقا في الاسطورة من وجهة نظر « رانك » . على ان الطفل غالبا ما يوضع في صندوق وي طرح به في الماء . ويرى رانك ، ان دراسة علماء النفس للاحلام اثبتت ان الماء رمز للميلاد ، وان الصندوق رمز لرحم الام . وفي هذا تعبير آخر عن ان الطفل وان كان قد انفصل من ابيه ، إلا انه ما زال متعلقا بامه .

ثم يشعر انسان رحيم على الطفل ويأخذه ليرعاه ، كما ان زوجته تتولى رعايته حتى يكبر . وهذا ما يقع في اغلب الحكايات ، اما ما وجدناه في قصة « جندبة » من رعاية الامير « دارم » له ، فربما كان الامير دارم شخصا آخر لسلطة الاب . فالحكاية تفتش دائما خوف دارم من جندبة وشموهه بالعداء نحوه ، كما انها تفتش ان جندبة لم يكن يشعر بأرتياح لبقائه معه . حتى اذا ما صارحه دارم بحقيقة نسبه ، تركه جندبة وولى هاربا الى قومه . على ان رعاية الانسان الطيب الفقير للطفل ، هي من وجهة نظر رانك ، رمز لمرحلة من التضج تلي المرحلة السابقة ، وهي التي نلاحظ فيها الآن لاويحة نظرة عادية تخلو من الاحساس بكره الاب ، او من الارتباط القوي بالام .

التعسف . ومن لم فقد خرج هؤلاء بنظريات أكثر شمولاً من نظريات فرويد .

وقد كان « يونج » أحد هؤلاء الذين رفضوا تطبيق نظريات فرويد على تفسير الأدب الشعبي . فالأسطورة ومثلها الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية لا تعبر عن مشكلة جزئية ، وإنما تعبر عن مشكلة كلية شبيهة بكلية الكون الذي نعيشه . ونحن نحاول الإنسان الأولي أن يعبر عن احساسه بالكون الموهل الذي يحيط به ، إذا به يخلق صورة مصغرة لكون الكبير يترجمها الى افعال وكلمات تفسر الاصل الكلي حيث يبدأ كل شيء ، والاصل النسبي حيث يعد هو استمراراً لاجداده .

وقد بدأ يونج بتقديم نماذج شعبية ليلاد البطل من شأنها أن تقدم نظريته . فيحكى في مطلع حكاية خرافية روبيت عن التثارة منذ زمن بعيد للغاية كان يعيش طفل يتيم بدون طعام يأكله أو رداء يلبسه ، كما أنه لم يعبد الإنسان الذي يعطف عليه ، وذات يوم جاءه تعاب وساله : ألا يمكنك أن تصبح رجلاً ؟ حينئذ أجاب الطفل : اننى لا اعرف نفسى ، حقاً كيف يمكننى أن اصبح رجلاً ؟ .

لقد بدأ الطفل يتحرك في دور من حلال ضباب كثيف يحيط به ، وما لبث أن أصبح مشكلة لا يدرك انتهائها ، حتى بدأ شاب من نفسه . فلما ادركها الطفل أدرك أيضاً حيرة : أحد كيف يمكننى أن أصبح رجلاً ؟ .

وموقف هذا الطفل هو موقف الإنسان الأسطوري ، فهم جميعاً يسعون الى تحقيق الذات الكاملة من خلال ضباب كثيف . وفيهيه بهذا الطفل ذلك العهد اليه أن يرى بقرة ، ولكنها ولت منه هاربة ، فظل يبحث عنها طويلاً حتى نصب ونام تحت جذع شجرة . فلما استيقظ احس بان سائلاً في طعم اللبن يسرب الى فمه . فلما التفت حولها إذا برجلين شيخ طيب يصب اللبن في فمه . وسعد الطفل بذلك وتوسل الى الشيخين أن يمنحه جرعة أخرى . ولكن الرجل الشيخ قال له : كفك اليوم هذا المقدار . لقد كنت على وشك الموت حينما ابصرتك ، ثم طلب من الصبي أن يحكى له قصته . فحكى له الصبي ما حدث له . حينئذ قال له الشيخ : انك راضى أن تستسلم أن ترحم الى الوراء بعد النوم . ولامر من التقدم الى الامام حيث الجبل الشاهق الذي يقع شرقاً . ثم منحه الشيخ النصيحة والتنمية عونا له في رحلته .

فالصبي هنا تحت عبء انه يتحرك الى الامام، الى ذلك الجبل الشاهق الذي شس ما نصو اليه

نفسه من رفعة . وحيث أنه لم يستطع ان يحقق لنفسه - لاسباب داخلية وخارجية - المعرفة اللازمة التي يحتاج اليها ، فان هذا الاحتياج النفسي يتشخص في شكل رجل شيخ حكيم يقدم له الغذاء الضروري ، كما يتقدم له الوسائل السحرية التي تعينه على تحقيق هدفه .

فصاية تحقيق الذات لا تنشأ - من وجهة نظر يونج - من دافع جنسى نتيجة حقد الطفل على ابيه في زمن مبكر اثر احساسه بعلاقته بامه التي يحبها كذلك بدافع جنسى ، وإنما يسمى الطفل الى تحقيق ذاته استجابة لحبيبه روحية كبرى ، تلك التي تنتمى اليها الميتولوجيا الصادقة ، ولكن ما طبيعة هذه الحقيقة الروحية ، وما علاقتها بالتجارب النفسية ؟ هذا ما يحاول يونج أن يشرحه من خلال نظريته في النموذج الاصلى Archetype

وليس لهذا النموذج الاصلى طابع فردي ، وإنما هو ذو طابع جماعى ، لانه يعيش في الاوعي الجماعى شأنه شأن الاحلام ذات الطابع الجماعى . ولنى مبكر ان اراها الانسب من كل زمان وكل مكان . فهما مما يبدان تركيبة جمعية للنفس الانسانية . ث . شأنها شأن الماسمر المورولوجية في الجسم الانساني ، وكما ان هذه الاخلاص تنشأ في حالة تنقضي فيها حدة الوعي ، كما ان هذا النموذج في الوقت الذي تتدفق فيه الالهام ، وكذلك تنشأ الخيالات الاسطورية من هذا النموذج الاصلى في مثل هذه الظروف النفسية . فالانسان الدائى لا يفكر من وعى ، وعاد الى ان يقول ان هناك شيئاً يفكر بداخله .

والتنموذج الاصلى عنصر في تكويننا النفسي ، وهو جزء من ضرورى في حصولنا النفسية ، ذلك لانه يعد المنظم والمتكامل والدافع لوعي الإنسان ، وهو حينما يظهر يكون له طابع روحى وسحرى . فكم منما يشعر بشعور مخيف ازاء القوى المهددة التي ترقد مكلية بداخلنا ، ولا تمنى في هذه الحالة سوى كلمة السحر التي تخاضنا منها ؟ ان كلمة السحر في هذه الحالة ما هي الا تعبير عن الدور الفعال للنموذج الاصلى الذي يرقد بداخلنا . وإذا كان النموذج الاصلى أحد اقناب لاويانا ، فان القطب الآخر المعروض له هو الفرزة . ويمكن مقارنة القطبين برجلين عبد لغرازه يسير بصحبة رجل اسير لقبونه الروحية . فكلاهما يجلب الآخر نحوه حتى ينتشر احدهما على الآخر ، ان مجابهة النموذج الاصلى والفرزة مشكلة اخلاقية على جانب كبير من الاهمية ، ولا يشعر بضرورة هذه المجابهة سوى هؤلاء الذين يشعرون بضرورة توحيد شخصيتهم .

وهلة غير واضح وغير محقق . وهذا الدافع
تفسيه أعمال الطفل البطل المعجزة . انه بوصفه
إنسانا أصغر من الشيء الصغير ، وهو بوصفه
معادلا للكون ، أكبر من الكبير .

اننا لا نعرف أنفسنا - كما يقول يونج - الا
قليلا . ولذلك فنحن نفاعا بتلك المجانب التي
نختزنها داخل أنفسنا . أما الإنسان البدائي فلم
يكن في حيرة من امره ، اذ لم يبدأ الفرد يسأل
نفسه : ما الإنسان ، الا متأخرا . انه لم يكن ليحصل
عن اعماقه وعن جلوره ، وقد حدث اسقاط لهذا
الاحساس في النموذج الاصل للطفل الذي يعبر
عن الحياة الكلية وعن الإنسان الكامل . ان الطفل
يعد وينفي ويسلم عاجزا الى القسوى الموهلة ،
ولكنه مع ذلك يمتلك قوى الهية . وهو يبدأ حياة
بدائية عربية ونهايتها غير مؤكدة ، ومع ذلك فان
حماة تنهى بالوسوح والاسحام السام .



... في تفسير نفس المسداد
... اذا كان هذان الصبران
... في أساسهما ، الا انهما يلتقيان معا في
القول بان ظاهرة ميلاد الطفل البطل في الاسطورة
... الخرافية والشعبية أساسها اللاوعي
... ما كانت ظاهرة ميلاد الطفل البطل
... وما اخرجنا الى ان ننعم
... الإيدى الشعبي كله . فالصالح كله
شملت من خلال الرمز كما يقول « كريني » .

واستبعاد الطفل لازمة من لوازم الميلاد المعجز ،
وهو رمز آخر للصراع الذي يخوضه الفرد في
سبيل تحقيق الذات المتكاملة . ولا يتم هذا الا عن
طريق اتحاد الوعي مع اللاوعي . وهذا الاتحاد
يتطلب بدوره تضحيات يشير اليها نفى الطفل
واستبعاده بوصفه خطوة أولى في سبيل تحقيق
النفس الكلية . فالطفل يبعد عن أبيه وعن أمه ،
وليس هناك شيء . رحب بولاده على الرغم من انه
يشير المستقبل . ولا ترحب به سوى الطبيعة
الفطرية التي تتمثل في ذلك الإنسان الفقير
الضئيل . او في ذلك الحيوان الذي تولي رعايته .
فالطفل يعني أذن شيئا يتحرك الى الاستقلال ،
ولا يتم هذا الا اذا انتزع من أصله لكي يعيش مع
نفسه وحدها فيحقق ذاتيتها .

وقد نفاعا بموقف متناقض في حياة الطفل ،
فهو يسلم عاجزا الى الاعداء الموهلين ، في حين
نجدته يمتلك قدرة تفوق قدرة البشر العادي ، على
انه من الممكن تفسير هذا نفسيا من حيث ان الوعي
حينما يكون أسير موقف الصراع ، فان القسوى
المنافسة تكون مسيطرة عليه الى درجة انه يخشى
عالمه من دخول مطقة الاند
اللاوعي . هذا ما يخشى على أي حال . على ان
اسطورة ميلاد النفس تؤكد غير . بل رغم
عجزه امام القوى الموهلة بحيث انه يبدو لاول . هله
انها لا مقر مسيطرة وقاضيه . بل
طريقه رغم كل الاخطار .
ان دافع تحقيق الذات قانون من قوانين
ولهذا فانه قوة لا تقهر ، وان بدأ ان تأثيره لاول





مختارات القاص

Robert Kanters

عمل أساتذ لموسيقى وعصره عن الأدب الإثنائي
الشعبي الذي بدأ في ثمانينيات
على كل حال ب يكون أحد الأدب وصل كل شيء
أدباً مجرباً .

ويكاد قارئ الفرنسية لمضى روبرت كاسرس
في كل ميدان : أنه يتولى بانتظام تقديم « كتاب
الأسبوع » في مجلة « الفيجارو الأدبي » ، كما
يتولى نقد المسرح أسبوعياً في مجلة « الأكسبريس »
ولعلمه أوسع المحلات الفرنسية غير المصورة
انتشاراً في هذه الأيام . ولقد حرصت أربع من
لجان الجوائز الأدبية الكبرى التي تمنح سنوياً في
باريس على عضونه بين محكميها ، كما صممه
« الكوميدى فرنسيس » إلى لجنة القراءة التي
بحر ما يجدر هذه الفرقة العريقة أن يمثلها من
المسرحيات . وكثيراً ما تستعصم الدورات
وتدعوه محطات الإذاعة الناطقة بالفرنسية إلى
تعريف مستمعيها بالجديد في دنيا الأدب . وإلى
جانب هذا كله ، يعمل صاحبنا مديراً أدبياً لأحدى



أكثر الأعباء التي يلتقيها الأدب
المعاصر على كواهل النقاد ! فند
بصيص الدوار إذا حاولنا أن
تلاحق النشاط المموم الذي

يستولى على عواصم أوروبا منذ مطلع الموسم .
نشاط تروج به دور النشر والمسرح والموسيقى ؛
وانهار المجلات والصحف ، وقاعد ب نه
ومناظر الجمعيات الأدبية ، فضلاً عن راحة الأديب
والتيغريون التي تعتمد لدواب . . . فيها
على مستوى عميق يتناسب مع هذا الجموع .
التدوق - أموس مسائل الفكر والدور في المجتمع
اليوم الذي يشهد تحولات جوهرية . فيه سرع
إلى شق دروب جديدة في التعبير . . .
إلى العجب من حاضريهم والتشويق . . .
إليه من مجاهل مصير وشيك أجور

لك الحركة الدائبة تنجب اختلاطاً في الإنتاج
لا مفر منه . وفي مهب الريح المتغيرة الاتجاهات ،
وفي زخوة الفوائد الطارئة من كل جانب ، على
النقاد أن يقف راسخ القدم ، ثابت الجئسان ،
متسلط الخاطر وطياً لشوارد ، سريع لالتقاط
والاستجابة والرد . عليه أن ينصب شبك حواسه
المشحذة وذكريته الواعية مما ، لثلاثينيه تدفق
الابتكارات وفرايتها تقاليد الأسم القريبة والبعيدة ،
وما قد يستخفى من صلات أحفاد متعربين بأجداد
مجهودين ، لأن نزعات البشر على مر الأجيال
طواه معاللات هذه الحضارة الإنسانية الواحدة
وأن تعددت الوانها في شتيت من الصور .

وحسبنا في هذا المقال أن نتعرف ناقلاً من
أكثر نقاد الأدب الفرنسي المعاصر تحفوا وروية ،
وأغزهم عاماً ونشاطاً ، وأحرصهم على الوفاء
بواجبات مهنته الثقافية ، وأنجحهم في أداء هذه
الإمانة الصعبة بمنهج التكامل .

اما عامة اهل « بوردو » فقد كانوا يرمقون بالاعجاب اديهم الفحل « فرنسوا موريك » . ولم يتصل هؤلاء الشباب بموريك كثيرا ولم يتأثروا به تأثرا واضحا ، فَمَا كانوا يشقون مجتمع المدينة الراقى و « صالوناتها » التى لمت فيها شخصية موريك بل كانوا يفضلون ارتياد مطاعم الاحياء الشعبية ودور السينما الرخيصة ومقاهى البناء الصغيرة المتواضعة .

وكان كاتريس اول من صعد الى باريس من بين اولئك الادباء الناشئين فى بوردو . فقد حصل - بعد الليسانس - على « شهادة الدراسات العليا » وعين مدرسا للفرنسية واللاتينية بمدرسة « روش » الثانوية . غير انه لم يستقر فيها ، وانما وحفظلى العاصمة ، مستجيبا لافلان قراه بمحض الصدفة عن أسرة تطلب مدرسا خاصا لابنتها .

كان ذلك فى سنة ١٩٢٩ ، قبيل قيام الحرب . وفى العنوان المذكور - وهو منزل انيق بشارع مونسو ، اى فى أحد احياء باريس الجميلة - استقبله رجل مهذب من رجال الصناعة يتأخرز الأربعين ، وعهد اليه بمهمة تدريس ابنته وابنته الباقين من العمر اربعة عشر وخمسة عشر عاما ، وذلك فى « مقابلة » النيقر « حيث يقمان فى قصر له مع امراته وحسينهما . هكذا قيل له . فلما وصل

اللائحة الاباء الى ذلك القصر النابى وسط لمرابع ، بعد هذالك - ملاوة على الولد والبنات - مرة واحدة فى تجرية الاطوار ، نباتية تعتقك لتلك الساعات - وسيا صغيرا فى عامه السابع هو ابن السيدة الشابة ، التى سرها ما ادرك أنها عشيقة الرجل النرى . وكانت احبلى الشريعتين امها ، اما الاخرى فكانت ام الروجة الشرعية التى لم تظهر قط ولم يعلم من امرها شيئا . والفريق ان هؤلاء البشر - ويا له من خليط متناقض العلاقات ! - كانوا على أتم التفاهم والوثاق فيما بينهم . وما أشد ما راع هذا صاحبنا ، وهو الذى لم يصرف من قبل سوى عائلات محافظة ؟ ولقد كن تلميذه وتلميذته - رغم حداثة سنهما - على دراية بالاسرار التى يحصرها ابوهما الباريسى على اخفائها . وكان يعود لقصصاء عطلة آخرى الاسبوع فى الريف ، فتشتمل فى محضره غير هذه المرأة التى تحس انه قد تعمد عزلها كذلك ، لكى يخلو له المجال مع سواها فى باريس . .

وحينما تقدم الاثنان فى احتلال فرنسا ، تشتت بعض اهل القصر فى زحمة الاحداث الداهية ، واضطراب الفرار الى منطقة ابلد . اما الأستاذ الاديب فقد ركب مع تلميذه وتلميذته سيارة اييهما ، الذى جاء على مصطاحا فتاة حسنة لا تكاد تكبر ابنته سنا ، قدمها اليهم بوصفها ابنة أحد

دور النشر الفرنسية الهامة ، هى دائر « دينويل » ، بعد ان عمل بضع سنوات مستشارا ادبيا لناشر كبير آخر هو « جوليار » . وراه عديد من الكتب الحسالية الراجعة اذن يد « روبير كاتريس » . وهكذا لا يرصد النقاد تيارات الادب المعاصرة فحسب ، بل يوجهها ايضا الى حد ما .



وروبير كاتريس رجل ناضج ، يبلغ السادسة والخمسين رغم سمات الشباب التى ما زالت تغلب عليه . فرنسى الجنسية ولو أنه من أبناء بلجيكا اصلا . وهناك ولد بـ « سار جيل » - قرب بروكسل - فى ١٢ اكتوبر سنة ١٩١٠ . وفى بروكسل التحق بمدرسة الليسيه الفرنسية ، حيث تابع الدراسة حتى ختام المرحلة الثانوية ، وادى امتحان تلك الشهادة العامة فى مدينة « ليل » بشمالى فرنسا . ولم يكد يعود الى بلجيكا حتى نشب بينه وبين ابيه الشيخ سوء تفاهم ، فركب الفنى رأسه ، وفارق عائلته ، ورحل الى فرنسا . ونزل فى هذه المرة مدينة « بوردو » حيث كان له بعض الاصدقاء .

رمى « بوردو » جامعة مسبروكة - الا انه لم يستطع ان يواصل بها توارا دراسه اذ كان مصطاحا الى ان يكسب عيشه أولا ، فعمل كسكريرا فى بعض المكاتب التجارية الراجعة ، وسرهما - ما وقف على سر ذلك الزواج فى تلك الصفقات الحرام التى كان يتقن مديرو الدار مقدما . ثم توفى والده بعد عامين ، فكفله أحد اعمامه ، وسر له دخول الجامعة . ولعل حكمة المفامرة التى خاضها هى التى اوجت اليه بدراسة الفلسفة منذ حظى بالاستقلال المادى الذى مكنته من التفرغ .

وفى اثناء تحفيزه بدرجة الليسانس فى الفلسفة ، بدأ اشتغاله بالادب ، مع زمرة من الكتاب الناشئين ، وتبت اسماء بعضهم اليوم الى مكان المصدارة فى دوائر المتقنين . بل وتجاوزت حدود فرنسا الى آفاق الخارج ، نذكر منهم « جان كيرول » J. Cayrol ، « جانباىن بيكون » Gaétan Pico ، الذى زار مصر اخيرا والتقى به نقادنا وقراه « المجلة » . على ان قصائد شعرهم وقتررات نثرهم ظلت تتجاوز على صفحات مجلاتين صغيرتين اعتنوا باخراجهما - واطلقوا على احدهما اسم « الشباب » Jeunesse وعلى الاخرى اسم « كراسات النهر » Les Cahiers du Fleuve - دون ان يحتفى بهذه المطبوعات سوى امثالهم من هواة الادب .

يعرف الجمهور - أو مختلف الجماهير - ومن ناحية أخرى يعرف الفنانين وتجربة المؤلف . وهو المدرس دائما ، في يده الكتاب وإمامه فرقة من التلاميذ . يستطيع إذن أن يخاطب كل جمهور بلفظه ، متحدئا من العمل الفني الذي يراه من داخله ومن خارجه . هناك وجهة نظر الجمهور المستهلك ، وهناك وجهة نظر الفنان المنتج ، وعلى الناقد أن يوفق بينهما أو أن يبين كل طرف إلى مكان الآخر منه . عليه أن يسك بعيدا من الخيوط في آن واحد وأن يراقب حركات بعضها بالنسبة لبعض ، دون أن يلهيه التدقيق في الجزئيات عن شمول التطور ووحدة الوجود .



وينتقل « كاترنس » من نقد الكتب إلى نقد المسرحيات ، وهو على علم باختلاف القننصيات النوعية . قد يستدعي نقد المسرح في الصحافة - خاصة إصدار أحكام سريعة تحدد قيمة العمل المسرحي وقيمة الأداء ، ولكن ناقدنا يؤثر الكتابة في الحلال الأسبوعية أو الشهرية كي يضمن متسعا " فت لإعادة الطر في أنطباعاته الأولى ، يرى في هذا أحكامه ، حتى يتجنب الانحراف . في الواقع ، سورت في التعلق والتجيز . في الثاني في المقام الأول عامة قراءه " بعد أن قد جديده بوجه خاص عن كل ما تصل بالأخراج والمناظر والأشياء والمؤثرات الصوتية أو الموسيقية وأساليب الممثلين في بعض استحقاقها . ولاحظ كاترنس من خلال الرسائل التي ينقلهاها - أن جمهور المجلات جمهور حساس متيقظ لا تسهل مغالطته .

أما نقد الكتب فلا يثير مثل هذه الردود التي يثيرها نقد المسرحيات ، سواء لطبيعة المادة المكتوبة التي يطالعها الناس في خلوات الهدوء الفردي ، أو لقلّة عدد القراء الذين يشتبهون النقد الأدبي الحضي . ويستخلص كاترنس من خبرته المزدوجة أن لقم الناقد المسرحي اثره المباشر العظيم ، فهو خليف بانجاح مسرحية حين يثنى عليها وبإسقاطها حين يهاجمها ، بينما لا يحظى ناقد الادب المكتوب بتلك القدرة ، فان آيات ثنائيه تلغى في زيادة توزيع كتاب ساقط كما ان أشد تحفظاته لا تكاد تعد من رواج كتاب جيد . على أن ناقد الكتب غير مكلف - كناقد المسرحيات - بالتحدث عن كل ما يظهر منها ، وهكذا يستطيع أن يعمل ذكر أنواع كثيرة من الطبوعات .

أصدقائه .. وبعد سقر دام ثلاثة أيام ، حلوا في بلاد البسك على الحدود الآسيوية . ولم يكن كاترنس الجاد يستريح إلى تلك الأوضعا التي رحب به الفنون في وسطها ، غير أن الرحوب به إلى حد أنه كلفه بتنقيف هذه التلميذة الجديدة ، وجعله وزير ماليته في أثناء تغيبه بباريس . وهكذا أصبح الحائك مفره في كل ما يتعلق بالفروقات ، مما أدى في معظم الأحيان إلى اتهامه بالفسل والتقتير . ومهما يكن من ملابس تلك الحقبة وغربايتها ، فقد كانت تجربة إنسانية زاخرة بالمعاني والعبر ، شهد فيها الأدب صورا غير مألوفة يتخذها سلوك البشر بدافع من أعق الحوافز في أفسى المواقف ..

ولعل ما لمسه كاترنس على هذا النحو الفريد من مأسى ومهازل الحياة الواقعية ، هو الذي وجهه إلى المسرح قنا ونقدا - وكان اهتمامه من قبل مقصورا على الكتب ، يتوسعها ، ويشرحها لتلاميذه ، ويؤلف جديدا منها حول بعض الموضوعات الفلسفية .

على أن شغفه المتزايد بالمسرح لم يصرفه عن التدريس . لقد وجد مدرسة صغيرة في أحد أحياء باريس السائدة - « باس » - تركزت له حرية اختيار العدد الذي يناسبه من « أعضاء » . فاحتفظ بحدود ١٠ أعضاء . ساعدت لتدريس الادب ، وحصلت على ١٠ من التفرغ اللازم للمشاركة في « التفرغ » . واحتلته « الفوكولومبي » .

مسرح المغنيين إذ ذاك ، فادس الكورفد علبته ورمال ما انضم إلى مدرسه الفني المشول من قراءة مخطوطات المسرحيات وتقدير مدى صلاحيتها للتمثيل ، وكان ذلك العهد بداية النهضة المسرحية الحالية ، عهد ظهور « كامي » و « سارتر » و « فيلار » . أحس أولئك الشباب بروح التجديد تسرى فيهم . وتضافرت مواهبهم التي سيطرت عليهم رغبة ملحة في إخلاص الفكر وصقل التعبير . وكان لجسوسة الاعمال التي ابدتها الاقلام المرحية اربعا المانتر في دفع المثلثين والمخرجين إلى الاقتان والتعمق . ولا شك في أن مسرح « الفير كولومبي » كان مدرسة جادة أصبح في سنوات قليلة يمددا من المعانين المبدعين الذين لم يبتئوا حتى استمروا في مسارح باريس ، وصار كل منهم مدرسة بدوره ذات أسلوب خاص وأبحاث غريبة .

سليقة الاديب أولا ، ودواصة الفلسفة ثانيا ، والتفاعل بالحياة في معترك الخطوب ثالثا ، هي التي أشعلت لنا هذا الناقد المحتك . انه من ناحية

ولا تنفصل فلسفة الفكر عن تجربة الواقع في عمل هذا الناقد الخبير الذي يفحص مشاتل من المحطولات تمهيدا لنشر أجودها أو إثباته بجائزة أدبية . وهنا يجابه المشكلة الكبرى التي كانت تحجب الرؤية عن عيون الناظرين في أفق الأدب المعاصر . ذلك أن ما - كما أسلفت في صدر هذا الفصل - يحذر فترة تحول وتغير . القيم القديمة تنهار في عصر الحس الجديد . وباسم الثورة على أسلافه البالية ، والاسس الجمالية العتيقة ، وقوالب المنطق الموروث ، وباسم الأصالة والصدق في التعبير عن أزمة الإنسان بعد منتصف القرن العشرين - متى كل من عرف الكساة - وقد لا يحسنهما - في تأليف كتاب كما يعين له اسلح . بدأ أحبطت الامور على القراء في الاعوام الاخيرة . ويعترف كاترس ، وهو في شمار هذه الفوضى ، بأنها ظاهرة أشد ارتباطا بطبيعة الأدب منها بطبيعة أي فن عذاه . الأدب مادته الكلام ، والكلام حق تبيحه لكل انسان حرية الانسان ، بل ان الانسان حيوان ناطق قبيل كل شيء . وفي الغرب لا تصدى للتأليف في الموسيقى سوى درس الموسيقى ، ولا يتصدى لرسم اللوحات الا من الم يصول التصوير والتلوين . من حين يكاد الجميع يستطيعون مسود عشرات آلاف صفحات دون ان يصطدموا بعقبة في . هـ . هنا يظنون . ومن واجب الناقد ان يراهم بغير عذرات . أرحمهم . اسرار الازهار في الأدب ، و . من هذه غصة ليشيد بفصل الموهوبين من الشباب اذا اثبتوا مواهبهم ، وبرزت اسماءهم الجديدة ولو لم يستكملوا بمدعهم . أنه ينصح لهم ويشفع لدى الناشر الجمهور .

ناقد متخلف أذن ذلك الذي يعجز عن متابعة
السير في الطريق المأزى للادب نفسه . وغاية
الادب في أيامنا هي التصوير الشامل عن صراع
الإنسان المعاصر - ويدخل في ذلك كل ما يتصل
بهذا الصراع الطاحن من انقال العلم والاجتماع
والنفس والحياسة والمنازعة ..

وما أجدر الذين يتصدون للتداعينا بأدراك هذه النظرة إلى وظيفة الناقد : فالناقد اليوم - في جانب ذكائه وذكوه وبراعة أسلوبه - فإسري بضاعه عن حرية الفكر والتصير - يحكمه أبلهات ورجل الخبز ، وفكر الناقد الذي تتبع أهم أطوار الحضارة وباعمل بوضعها في النصف الثاني من القرن العشرين ، وفي مثل هذا الشمول ضمان التوازن الذي تصدر عنه وحيدة أحكام قاض فاضل .

جنيف - دسمبر سنه ۱۹۶۵

الشعر العربي

وظاهرة التداخل والاختلاط

يقدم عادل سليمان جمال

وقدما نه بحاجة وكيفية فهمته * * (٢) * والى
حرب الأهلية عن الأعراب يأخذ أيضا عن الرواة على
احتياز أنواعهم * فمنهم رواة شعراء ورواة غير
شعراء * فأما الرواة الشعراء ففئتان : فئة تروى
لشاعر بعينه تختص به ، ويأخذ بعضها عن بعض
: متصل يكون لنا مجموعة من الشعراء لها
خصائص فنية تربط بين أفرادها بحيث أطلق
عليهم "مدرسة شعرية" * (٣) *
كهنه "المدرسة" التي تبدأ بزهير وتنتهي بكثير *
وهنا أتت تروى للشعراء مختلفين ، لا تنقطع
لشاعر واحد * (٤) * وفي الرمة (٥) * أما
"مدرسة الشعراء" فمنهم من اختص بشاعر
بعينه يأخذونه أين ذهب ، يكتب شعرا ويحفظه
في المجالس * فكان السائب راوية
شعر (٦) * وكان أبو معدان راوية الأصوص (٧) *
ومعهم رواة يختصون بشعر شاعر بعينه ، يروونه
معا ،ون عليه يقرسونه دون أن يلائموا الشاعر ،
وكن "نونس بن حبيب شديد الاختصاص برؤية (٨)
ومعهم رواة يروون شعر قبيلتهم لأنه سجل أمجادها
ومعازيرها (٩) *

الشعر العربي أو علمه
أدق ، جعل الشعر العربي
ومنه نصل إلى هذا العلم



أساسيتين صارما جنباً إلى جنب منذ العصر الجاهلي
هنا : الكتابة والرواية . ولم يكن للكتابة من السمة
والانتشار ما كان للرواية * وكان العالم الحجة
الجدير بالثقة هو الذي يأخذ علمه بالسماع ،
ويعرج إلى البدايه سعياء وراه الأعراب *

قال نطش عن أبي عمرو الشيباني : " دخل
أبو عمرو اسحق بن مرار البسادية ومعه
دستيجان من حجر فما خرج حتى أقنأها يكتب
سماعه عن العرب (١) ، أو يلقاهم حين يفدون إلى
الأصهار يرضون ما عندهم يتكلمون به " قال
ابن سلام : " أخبرني أبو عمسدة أن ابن دؤود بن
مقدم بن نوبة قدم البصرة في بعض ما يقدم له
الدوى في العلب والميرة ، وبل النحت ، فأنشده
أنا وابن نوح الطاطري قائلناه عن شعر أبيه متمم ،

- (٣) الدكتور شوقي خيف ، الفن والمدامية في الشعر العربي :
٢٥ الطبعة الرابعة - دار المعارف ١٩٦٠ ، وانظر الدكتور
طه حسين ، في الأدب الجاهلي : ٢٨٣ ط دار المعارف
١٩٥٨ .
(٤) أبو الفرج : لغاني ٣٦:١٢ ط دار الكتب ، وانظر :
طبقات شعراء : ٢٦٧
(٥) لغاني ٨٨:٦ ط دار المعارف : ٢٢ - وانظر أيضا : طبقات شعراء :
٧٧-٧٦
(٦) لغاني ٢٤:٩
(٧) الزبير بن بكار : جمهرة نسب قریش ١ : ٢٢٤ - تحقيق
الأستاذ محمود محمد شاكر - دار المروعة ١٣٨١ هـ .
(٨) أبو الطيب الطبري : مرآة النورين : ٢٢ - تحقيق
الأستاذ محمد أبي العسل إبراهيم ط نهضة مصر
١٣٧٥ هـ .
(٩) لغاني ٩١:٩٢

- (١) ابن الأباري ، نزهة الإلياء : ٦٢ ط دار المعارف بغداد
١٩٥٩ ، وانظر النطش : البصائر الرواة ١ : ٢٢٤ ط -
دار الكتب ١٩٥٠
(٢) ابن سلام ، طبقات شعراء : ٤٠ تحقيق الأستاذ
محمود محمد شاكر ط دار المعارف *

واكثر ما كان يمليه من غير دفتر ولا كتاب » (١٥)
وقال أبو علي القالي في مقدمته لكتاب الامالي .
« ... وبذلك ما كنت به ضيفنا ومذات بما كنت
عليه شحيحا ، فامللت هذا الكتاب (يعنى الامالى)
من حفظي » . (١٦) »

فانت ، بعد ما قدمت في ايجاز ، تسري أن
الذاكرة لعبت دورا أساسيا في تلقي العلم ، وفي
التفاهة على السواء ، وغير خاف عليك أن الذاكرة ،
هيما التي صاحبها من القسفرة ، لا تسلم من
دخا حدث في حدث مشابه . قريب منه ، أو
احلال كسدة محل أخرى ، يترتب عليها نسبة
الشعر إلى غير قائله كما سترى في السبب الرابع .
قال ذو الرمة يعيسى بن عمر : « اكبي شعري ،
فانكأني اجني من الحفظ » ، لأن الاعراب يئسي
الكلمة وقد سهر في طلبها ليته ، فيصنع في
موضعها كلمة في زوئها ثم ينشدنا اـ س (١٧) .
وقل أن تجد ديوانا خلا من هذه الظاهرة : بعد
بأكملها التي غير شاعر ، أيها العبد
ثابرة في قصائد مختلفة لشعراء عديدين .

يستقبل من السطور محاولة لمرقه بعض
التي أدت الى تداخل واختلاط الشعر

من هذه الأساليب هو اتخاذ
نقطة أيضا في أي وأبواب وأغاثية ، ثمينة
منه على نفسه فهو أيضا من خصائصه هي
منه أخرى ، و أفزع عدل أروود خصيلة
أجمل من معمر ، مطلقها

سقى منزلينا يا بشين بهاجر
على انهجر منا صيف وريعم

* ومن الناس من يدخل هذه الأبيات في قصيدة
الجنون التي على روى وقافية هذه القصيدة وليست
له (١٨) * وقصيدة الجنون مطلعها :

ایا حرجات الھی حین تحملوا
یدی مسلم لا جادکن ربیع (۱۹)

وهي - أي هذه القصيدة - لم تختلط بعض
أبياتها بقصيدة المجنون فقط ، كما قال أبو الفرج ،

(١٥) ابن السديم ، الفهرست : ٧٥ - ط . أوروبا
(١٦) أبو علي الفاي ، الأمالي : ٣ - ط . الثالثة
(١٧) الجاحظ ، الحيوان : ١ - تحقيق الأستاذ عبد السلام
هايون -

(١٨) الأمانى ٨ : ١٢٤ وانظر ديوان جميل : ١٢٠ تحقيق الدكتور
حسن صابر - مطبعة مصر .

(١٩) ديوان ايجتون : ١٩٠ تحقيق الاستاذ عبد المجاد فرج
مطبعة مصر

وعد أن سمي هاهنا
ومجلسه اجماعاً، ثم
ورد عليهم، فصيح خلا
اساده، يتطرق حوله التلاميذ،
بسم، يسألونه ويحب،
أو يكتبون ما يمليه، وكثيرا ما يكون ذلك من غير
كتاب وإنما من حفظه، قال ثعلب: «شاهدت ابن
الأعرابي وكان يحضر مجلسه زهاء مائة انسان،
كل يسأله أو يقرأ عليه ويحب من غير كتاب»
ولزمته بضع عشرة سنة ما رأيت غيره كتاباً قط،
وما أشك في أنه أملي على الناس ما يحفل على
أجماله (١٢)، وقال أبو جعفر الخطيب: «ما رأت
في يد ابن الأعرابي كتاب قط» (١٣) وقال
الخطيب عن ثعلب، تلمذ ابن الأعرابي: «كان
أحمد بن يحيى ثعلب لا يرى بيده كتاب، ويتكل
من حفظه» (١٤)، وقال ابن السديم عن ابن
بكر محمد بن القاسم الأنباري: «كان
يحب أن يلقى في حضور والده وسرعة الحواب

(١٠) مراتب السجون : ٥٠
(١١) طُلُقات لِحول الشِّراء : ٦
(١٢) ياقوت ، مجمع الادباء : ٥٧ - تحقيق مِرجلوت ، ط ١
هـ : ١٩٢٥
(١٣) زهرة الآليات : ١٠٦
١٤٠١ : ١٤٠٢ : ١٤٠٣ : ١٤٠٤ : ١٤٠٥ : ١٤٠٦ : ١٤٠٧ : ١٤٠٨ : ١٤٠٩ : ١٤١٠ : ١٤١١ : ١٤١٢ : ١٤١٣ : ١٤١٤ : ١٤١٥ : ١٤١٦ : ١٤١٧ : ١٤١٨ : ١٤١٩ : ١٤٢٠ : ١٤٢١ : ١٤٢٢ : ١٤٢٣ : ١٤٢٤ : ١٤٢٥ : ١٤٢٦ : ١٤٢٧ : ١٤٢٨ : ١٤٢٩ : ١٤٣٠ : ١٤٣١ : ١٤٣٢ : ١٤٣٣ : ١٤٣٤ : ١٤٣٥ : ١٤٣٦ : ١٤٣٧ : ١٤٣٨ : ١٤٣٩ : ١٤٤٠ : ١٤٤١ : ١٤٤٢ : ١٤٤٣ : ١٤٤٤ : ١٤٤٥ : ١٤٤٦ : ١٤٤٧ : ١٤٤٨ : ١٤٤٩ : ١٤٥٠ : ١٤٥١ : ١٤٥٢ : ١٤٥٣ : ١٤٥٤ : ١٤٥٥ : ١٤٥٦ : ١٤٥٧ : ١٤٥٨ : ١٤٥٩ : ١٤٦٠ : ١٤٦١ : ١٤٦٢ : ١٤٦٣ : ١٤٦٤ : ١٤٦٥ : ١٤٦٦ : ١٤٦٧ : ١٤٦٨ : ١٤٦٩ : ١٤٧٠ : ١٤٧١ : ١٤٧٢ : ١٤٧٣ : ١٤٧٤ : ١٤٧٥ : ١٤٧٦ : ١٤٧٧ : ١٤٧٨ : ١٤٧٩ : ١٤٨٠ : ١٤٨١ : ١٤٨٢ : ١٤٨٣ : ١٤٨٤ : ١٤٨٥ : ١٤٨٦ : ١٤٨٧ : ١٤٨٨ : ١٤٨٩ : ١٤٩٠ : ١٤٩١ : ١٤٩٢ : ١٤٩٣ : ١٤٩٤ : ١٤٩٥ : ١٤٩٦ : ١٤٩٧ : ١٤٩٨ : ١٤٩٩ : ١٥٠٠ : ١٥٠١ : ١٥٠٢ : ١٥٠٣ : ١٥٠٤ : ١٥٠٥ : ١٥٠٦ : ١٥٠٧ : ١٥٠٨ : ١٥٠٩ : ١٥١٠ : ١٥١١ : ١٥١٢ : ١٥١٣ : ١٥١٤ : ١٥١٥ : ١٥١٦ : ١٥١٧ : ١٥١٨ : ١٥١٩ : ١٥٢٠ : ١٥٢١ : ١٥٢٢ : ١٥٢٣ : ١٥٢٤ : ١٥٢٥ : ١٥٢٦ : ١٥٢٧ : ١٥٢٨ : ١٥٢٩ : ١٥٣٠ : ١٥٣١ : ١٥٣٢ : ١٥٣٣ : ١٥٣٤ : ١٥٣٥ : ١٥٣٦ : ١٥٣٧ : ١٥٣٨ : ١٥٣٩ : ١٥٤٠ : ١٥٤١ : ١٥٤٢ : ١٥٤٣ : ١٥٤٤ : ١٥٤٥ : ١٥٤٦ : ١٥٤٧ : ١٥٤٨ : ١٥٤٩ : ١٥٥٠ : ١٥٥١ : ١٥٥٢ : ١٥٥٣ : ١٥٥٤ : ١٥٥٥ : ١٥٥٦ : ١٥٥٧ : ١٥٥٨ : ١٥٥٩ : ١٥٦٠ : ١٥٦١ : ١٥٦٢ : ١٥٦٣ : ١٥٦٤ : ١٥٦٥ : ١٥٦٦ : ١٥٦٧ : ١٥٦٨ : ١٥٦٩ : ١٥٧٠ : ١٥٧١ : ١٥٧٢ : ١٥٧٣ : ١٥٧٤ : ١٥٧٥ : ١٥٧٦ : ١٥٧٧ : ١٥٧٨ : ١٥٧٩ : ١٥٨٠ : ١٥٨١ : ١٥٨٢ : ١٥٨٣ : ١٥٨٤ : ١٥٨٥ : ١٥٨٦ : ١٥٨٧ : ١٥٨٨ : ١٥٨٩ : ١٥٩٠ : ١٥٩١ : ١٥٩٢ : ١٥٩٣ : ١٥٩٤ : ١٥٩٥ : ١٥٩٦ : ١٥٩٧ : ١٥٩٨ : ١٥٩٩ : ١٦٠٠ : ١٦٠١ : ١٦٠٢ : ١٦٠٣ : ١٦٠٤ : ١٦٠٥ : ١٦٠٦ : ١٦٠٧ : ١٦٠٨ : ١٦٠٩ : ١٦١٠ : ١٦١١ : ١٦١٢ : ١٦١٣ : ١٦١٤ : ١٦١٥ : ١٦١٦ : ١٦١٧ : ١٦١٨ : ١٦١٩ : ١٦٢٠ : ١٦٢١ : ١٦٢٢ : ١٦٢٣ : ١٦٢٤ : ١٦٢٥ : ١٦٢٦ : ١٦٢٧ : ١٦٢٨ : ١٦٢٩ : ١٦٣٠ : ١٦٣١ : ١٦٣٢ : ١٦٣٣ : ١٦٣٤ : ١٦٣٥ : ١٦٣٦ : ١٦٣٧ : ١٦٣٨ : ١٦٣٩ : ١٦٤٠ : ١٦٤١ : ١٦٤٢ : ١٦٤٣ : ١٦٤٤ : ١٦٤٥ : ١٦٤٦ : ١٦٤٧ : ١٦٤٨ : ١٦٤٩ : ١٦٥٠ : ١٦٥١ : ١٦٥٢ : ١٦٥٣ : ١٦٥٤ : ١٦٥٥ : ١٦٥٦ : ١٦٥٧ : ١٦٥٨ : ١٦٥٩ : ١٦٦٠ : ١٦٦١ : ١٦٦٢ : ١٦٦٣ : ١٦٦٤ : ١٦٦٥ : ١٦٦٦ : ١٦٦٧ : ١٦٦٨ : ١٦٦٩ : ١٦٧٠ : ١٦٧١ : ١٦٧٢ : ١٦٧٣ : ١٦٧٤ : ١٦٧٥ : ١٦٧٦ : ١٦٧٧ : ١٦٧٨ : ١٦٧٩ : ١٦٨٠ : ١٦٨١ : ١٦٨٢ : ١٦٨٣ : ١٦٨٤ : ١٦٨٥ : ١٦٨٦ : ١٦٨٧ : ١٦٨٨ : ١٦٨٩ : ١٦٩٠ : ١٦٩١ : ١٦٩٢ : ١٦٩٣ : ١٦٩٤ : ١٦٩٥ : ١٦٩٦ : ١٦٩٧ : ١٦٩٨ : ١٦٩٩ : ١٧٠٠ : ١٧٠١ : ١٧٠٢ : ١٧٠٣ : ١٧٠٤ : ١٧٠٥ : ١٧٠٦ : ١٧٠٧ : ١٧٠٨ : ١٧٠٩ : ١٧١٠ : ١٧١١ : ١٧١٢ : ١٧١٣ : ١٧١٤ : ١٧١٥ : ١٧١٦ : ١٧١٧ : ١٧١٨ : ١٧١٩ : ١٧٢٠ : ١٧٢١ : ١٧٢٢ : ١٧٢٣ : ١٧٢٤ : ١٧٢٥ : ١٧٢٦ : ١٧٢٧ : ١٧٢٨ : ١٧٢٩ : ١٧٣٠ : ١٧٣١ : ١٧٣٢ : ١٧٣٣ : ١٧٣٤ : ١٧٣٥ : ١٧٣٦ : ١٧٣٧ : ١٧٣٨ : ١٧٣٩ : ١٧٤٠ : ١٧٤١ : ١٧٤٢ : ١٧٤٣ : ١٧٤٤ : ١٧٤٥ : ١٧٤٦ : ١٧٤٧ : ١٧٤٨ : ١٧٤٩ : ١٧٥٠ : ١٧٥١ : ١٧٥٢ : ١٧٥٣ : ١٧٥٤ : ١٧٥٥ : ١٧٥٦ : ١٧٥٧ : ١٧٥٨ : ١٧٥٩ : ١٧٦٠ : ١٧٦١ : ١٧٦٢ : ١٧٦٣ : ١٧٦٤ : ١٧٦٥ : ١٧٦٦ : ١٧٦٧ : ١٧٦٨ : ١٧٦٩ : ١٧٧٠ : ١٧٧١ : ١٧٧٢ : ١٧٧٣ : ١٧٧٤ : ١٧٧٥ : ١٧٧٦ : ١٧٧٧ : ١٧٧٨ : ١٧٧٩ : ١٧٨٠ : ١٧٨١ : ١٧٨٢ : ١٧٨٣ : ١٧٨٤ : ١٧٨٥ : ١٧٨٦ : ١٧٨٧ : ١٧٨٨ : ١٧٨٩ : ١٧٩٠ : ١٧٩١ : ١٧٩٢ : ١٧٩٣ : ١٧٩٤ : ١٧٩٥ : ١٧٩٦ : ١٧٩٧ : ١٧٩٨ : ١٧٩٩

بل اختلطت أيضا بقصيدة قيس بن ذريح التي مطلعها :

سأصرم -ليني- حبل وصلك مجعلا
ان كان صرم الحبل مك يروح (٢٠)

وقال المباسي ، وهو يقدم لكتاب تلخيص المتناح .
« وفيه من أشواهد اشعرية ما يعزى للأقدمين
وما ينسب للسولدين ، إلا أن أكثرها مجهول
الانساب ، مغفول الأحساب » وربما عزاه بعض
شارحي الكتاب لغير قائله ونسبه الى غير أبيه ،
أما لاستنباه الأوزان أو تماثل في المعاني « (٢١) »
ومثل لذلك في ثنسايا الكتاب ، فقال عن قصيدة
قيس بن ذريح التي مطلعها :

عسا سرف من أهله فوارع
فحنا ربك دسلاخ مدواع

« قصيدة مبدلة بحسبها -مأى- كبيرا بقصيدة
لجسور ليل ، لأب توفيق في اورب والندوية » (٢٢) .
وقول أبو الفرج عن هذه القصيدة ذاتها : « إن ثلاثة
أبيات من هذه (يعني القصيدة) وهي »

أففى نهاري بالحديث ويللى

والبيتان أصل هذه لاس ...
وهو الصحيح ، وأنا أدخلها ...
الأبيات لتشابهها » (٢٣) .
ومن أمثلة ذلك التداخل قصيدة ...
التي مطلعها :

ودع ليس وداع الصبارم اللاحي
أذ فمكت في فساد بعد اصلاخ (٢٤)

حدثت منها ، وهي التي يصف فيها عسطل
صاحبه له ، ويصف فيها السحاب ، موجودة في
قصيدة عبيد بن الأبرص ، وهي تماثل قصيدة أوس
معنى ووزنا وقافية ، ومطلعها :

هيت تلوم وليست سماعه اللاحي
هلا انتظرت بهذا اللوم اصباحي (٢٥)

(٢٦) ديوان قيس بن ذريح : ١١٣ تحقيق الدكتور حسين
نصا - مطبعة مصر .

(٢١) المباسي ، معجم النصوص ٢٩٦ مطبعة المصانف
١٣٧٧ هـ .

(٢٢) نفس المصدر ١٧٠١ واطر ديوان الجيوت : ١٨٠-١٨١
(٢٣) الأمامي ٢١٨:٩ وانظر ديوان ابن الصبـ : ٩٠-٨٧
تحقيق الأستاذ أحمد راتب الفلاح - دار المروية .

(٢٤) ديوان أوس بن حجر : ١٢ تحقيق الدكتور محمد
يوسف بيم - دار صادر - بيروت ١٩٦٠ .

(٢٥) ديوان عبد بن الأبرص ٥٢ - بيروت ١٩٥٢ .

وقصيدة أبي سحر عدلي أسى مطلعها
للبي بذات البين دار عرفتـها

وأخرى بذات الجيش آياتها عفر (٢٦)

آياتها تختلط اختلاطا شديدا بقصيدة للمحمود
مطلعها :

أيا هجر ليليل قد بلغت بي المسدى
وزدت على ما لم يكن بلغ الهجر (٢٧)

ثم اقرأ هذه الأبيات :
فلا تتركى نفسى شعاعا فائها
من الحزن قد كادت عليك تذب
لك الله أنى وأصل ما وصلتني
ومشـن بسا أوليتنى ومعيـب
وأخذ ما أعطيت عقسوا واننى
لاأزور عسا تكرهين هيسوب

ترى أبا الفرج قد نسبها للاخوان بن محمد
ضمن قصيدته التي على روى هذه القصيدة ،
ومطلعها :

وأي ليدعوس هوى أم جعفر
وحادتها من ساعه فاجيب (٢٨)

وعلى - أي هذه الأبيات الثلاثة - من قصيدة
... مطلعها

... ك ...
... ر ...

وهي أيضا من قصيدة ابن الدميـ البائية
اشهورة التي مطلعها

أمك - أميم - الدار غيرها البلى
وهيف بجولان التراب لعوب (٣٠)

والأمثلة على ذلك كثيرة كثيرة مفرطة . وقيل أن
انتقل الى السبب الثاني من الأسباب التي أدت
الى الاختلاط والتداخل ، أحب أن أختتم لك السبب
الأول ، وهو التماثل في المعنى والوزن والقافية ،
بمثال طريف ترى منه أن التداخل قد يحدث بين
قصيدتين لشاعر واحد . أورد ابن اسحق قصيدة
للعباس بن مرداس السلمي قالها حين خرج رسول
الله - صلى الله عليه وسلم - يريد هو ازن .
مطلعها :

(٢٦) السكري ، شرح اشعار ابن زيد : ٢ : ٩٥٦ - تحقيق
الأستاذ عبد البار فراج - دار المروية .

(٢٧) ديوان الجيوت : ١٢٠ . واطر أشان القائل ١٢٨١-١٥٠
لترى مبلغ الاسطرلاب في هذه القصيدة .

(٢٨) الأمامي ٢٥٦:٦
٢٦ - ديوان ... ٥٧
٢٠٠٠ : ديوان ... ٤

نسبهما البكري إلى الأحوص بن محمد (٤٢) ،
وأبو بكر الوائلي إلى الخنسون (٤٣) ، وصاحب
مجموعه لغاتى إلى ابن الدمينه (٤٤) -
ومثال اختلاط شعر الفزليين :

هل فى اذكاء الحبيب من حرج
أم هل لهم الفسؤاد من فوج
أم كيف أنسى رحيلنا حرما
يوم حللنا بالخنسل من أمج
يوم يقول الرسول قد أذنت
فانت على غير رقبة فلسج
أقبلت أسعى إلى رحالهم
في تفحة من نسيمها الأراج (٤٥)

استمع أبو الفرج إخبار جعفر بن الزبير بهذه
الآيات ، فسأله أياها ، ثم قال : بعد .
أرسى وجعفر شعر كسر قد جعل عمر بن أبى
ربيعه ودخل في شعره . فأما الآيات التى ذكرت
فيها الفناء (وهى الآيات الجمية هذه) فمن
الناس من يرونها لعمر بن أبى ربيعة ومهمهم من
يرونها للأحوص وللرمي
فاقترب أنها تنسب لجعفر بن الزبير وقيل لعبد
الله بن قيس الرقيات (٤٧) . والآيات . . .
آخرين ، موجودة فى ديوان ابن قيس الرقيات
ثابتة فيه (٤٨) .

٣ - وثالث هذه الأسيا ب
بمجموعة واحدة ، استغلوا فيها استعمارهم حتى
أرتبط اسم كل شاعر منهم باسم (المصنعة التى
يتسبب بها كعنترة وعيلة ، وعبد الله بن أحمد
وهند ، وعبد الله بن علقمة وجيشة ، والرقش
الأكبر وأسماء ، والرقش الأصغر وقاطمة ، وقيس ابن
العدادية ونعسم ، والمخبسل وميلاء ، ومالك بن
المصصامة وجنوب ، وعمرو بن كعب وعقيلة ، من

(٤٢) البكري : التنبية على أبى على أنشأ فى أماليه . ٥٨
دار الكتب - الطبعة لأول ١٣٤٤ هـ -
(٤٣) ديوان الخنسون : ٣٠ مخطوط بدار الكتب رقم ٥٥٢ أدبه -
وأشار ديوانه الطرود - ٣٣٧ -
(٤٤) مؤلف مجهول ، مجموعة أعادى ١٢٦ - مطبعة الجوائب
١٣٠١ هـ ونشر ديوان ابن أسامة ٢١
(٤٥) إلفانى ٣١٥ -
(٤٦) نفس المصنف : ٩ - ونسبت الآيات أيضا لجعفر بن الزبير
فى صميم ما استعمل ومجم البلدان (٤ أمج) وللمرجس
فى الشعر والشعراء ٥٥٨:٢ ، وليست فى ديوانه .
وثالثا فى صفة : ١٧٦ وليست فى ديوان عمر (ط ، أوربا)
ولا فى صفة .

(٤٧) معجم "بلدان" (أمج)
(٤٨) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات : ٧٨ - تحقيق
الدكتور محمد يوسف نجم - دار صادر ، بيروت ١٩٥٨م

الجاعلين للملقبين بـ « المتيمين » وعروة وعمره ،
وقيس بن الموح وليلى ، وقيس بن ذريح ولبنى ،
وجميل وبنيته ، وكثير وعزة ، والقصر بن ضرار
وجمل ودى الرمة ومى ، من الاسلاميين (٤٩) .

ومن انطريف أن نجد شاعرا كالأحوص ابن
محمد يشير إلى ما كان بين عبد الله بن العجلان
وهند ، وعروة بن حزام وعفراء ، وأرتباط اسم كل
مهما بصاحبه ، يقول .

إذا جئت قالوا قد أتى وهامسوا
كانام بجهد ، فيما مضى ، أحد وجدى

فعروة من الحب قيسلى إذ شقى
بعفراء والتهدى مات على هند (٥٠)

فاذا سمع الناس شعرا مجهول القائل يذكر فيه
اسم من هذه الأسماء نسبوه إلى من عرف عنه
اشتيايب بصاحبه هذا الاسم . قال الجاحظ :

« ما ترك الناس شعرا مجهولا . القائل مثل من
ليلى إلا نسبوه إلى الخنسون ولا شعرا هذه سبيله
قيل فى لبني إلا نسبوه إلى قيس ابن ذريح » (٥١)
وقال ابن المعتز : « وكذلك تصنع (يعنى العامة)
فى أمي محزون بنى عامر ، كل شعر فيه ذكر لبيلى
تنسب إلى الخنسون » (٥٢) . وقد وقّع لى
نسب لى الرمة فى مواضع عدة ، ولكنى
عددت

لبيلى
وج كان حسان

(البيت لكثير: ٥٣) ولكنه نسب لى الرمة لذكر
مه فيه .

ولا يقتصر هذا الأمر ، أى اشتها شاعر بعينه
بذكر فتاة بعينها ، فى شعره ، على المتيمين أو العذريين
ومن نهج نهجهم دون غيرهم ، بل يمدوه إلى أولئك
الشعراء الذين تعددت أغراضهم وشاع فى غزلهم

(٤٦) أنظر رسائل الجاحظ ١٠٤:٢ ، ١٤٩ حيث ذكر بعض
الأسماء التى ذكرها . تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ،
مكتبة الفياض ١٣٨٥ هـ ، ونشر الوفاء ، أدبي
٥٥٤ هـ حيث ذكر الوفاء أسماء كثيرة جدا . لندن
١٨٨٦ .

(٥٠) الوش : ٥٥ - وفى نفس المجموعة أشعار لى وجزة
السفدى وجميل وكثير وحرير والأحوص يذكرون فيها
عروة وعفراء ، وعبد الله بن العجلان وعده

(٥١) الأغانى ٤:٢

(٥٢) طبقات الشعراء : ٨٩

(٥٣) المعنى المقاصد النجدة بهامش خزانة الأدب ٤ : ٦٣
والوسطى : شرح فوائد الفنى : ٨٩ - ط . مصطفى
محمد ١٣٢٢ هـ . والبيت ليس فى ديوان لى الرمة ولا
فى صفة .

أسماء لغتيات كثيرات ، ولكنهم عرفوا بجميلة ، في
تسيرة ما من حياتهم ، الى واحسدة منهم دون
الآخرات . حكى أبو الفرج (٥٤) عن يونس أن
الأحوص والعرجى اثنا جميلة فأكرمتهما ، وسانها
الأحوص وأقسم عليها أن تفتيه من شعره :

وبالغفر دار من جميله هيجت
سوالف حب في فؤادك منصب
وكانت اذا تنأى نوى أو تفرقت
شداد الهوى لم تدر ما قول مشغب
أسيلة مجرى الدم ، خصاصة الحشا
برود الثنايا ، ذات خلق مشرب

ترى العين ما تهوى ، وفيها زيادة
من الحسن ، اذ تبدو ، وملهى للعب
وهذه الأبيات ليست للأحوص بيقين ، ولا شك
أن ارتباط اسم الأحوص بجميلة هو الذي جعل
يونس ينسب هذه الأبيات الى الأحوص ، فقد كان
الأحوص محبوبا بجميلة ، ولم يكن يلان يعاقب منزله
اذا جلست (٥٥) ، وفيها يقول :

شأنك المشااال بالأسرق
دوايس كالمعين في المهرق (٥٦)

لال جميلة قد أخلقت
ومهمسا يطل عهده يخلق

فان يقل الناس لي عانسق
فأين الذي هو ربح يعشيق

ولم ييك نؤيا عمل أجهزة
بداء الصباية والمالوق

وقد عقب أبو الفرج على نسبة يونس هذه الأبيات
الى الأحوص قائلا : « والذي عندي أنه (أى الشعر)
لطيفيل الفنوى قاله في ابن زيد الخيل » ، وحق لأبي
الفرج ، فالأبيات ، بلا أدنى ريب ، لطيفيل من
قصيدة طويلة في أول ديوانه (٥٧) وهي أيضا في
أول كتاب الاختيارين (٥٨) .

٤ - ورايع هذه الأسباب قاذى اليه السبب
الثالث فهو ميثاق عنه مر تظنه - فعض هذه
الاسماء ، التي وردت في شعر الشعراء ، خام .

(٥٦) الاغانى : ٢٣٢ : ٢٣٣

(٥٥) الاغانى : ٨ : ٢٣١ واذا ترجمة جميلة ل الاغانى ١٨٦٨ -
٢٣٦ ثرى مدى علاقتها بالأحوص وكثرة تردده عليها .

(٥٦) الاغانى : ١٨٦٨

(٥٧) ديوان طليل : ١ وما يندما - تحرق كرتكو - لىمن
١٩٢٧ م .

(٥٨) كتاب الاختيارين : ١ وما يندما - تحقيق الاستاذ
ميد العزيز الميمنى - المهد ١٣٥٦ هـ

الغزليين منهم ، يتفق وزنا ، فلينى على وزن سمدى
وسلمى وليلى ، كما أن بعض هذه الأسماء اذا رخم
اتفق وزنه مثل ليل وبشر وعز وبشر . هذا التماثل
فى الوزن حقيق أن يشبه على الناس ، فيفسحوا
اسما مكان اسم دون تعمد ولا قصد .

ومن أمثلة ذلك أبيات نسبها ابن الأنبارى (٥٩)
لقيس ابن ذريح ، وهى :

الا يا غراب البين قد هجت نوعه
فويحك خبرنى بما أنت تصرخ

أبالبين من لبنى ، فان كنت صادقا
فلا زال عظم من جناحك يفضخ

ولا زلت من عذب المياه منفزا
ووزرك مهدوم ويضك مشدخ

ولا زال رام قد أصابك سهمه
فلا أنت فى أمن ولا أنت تفرخ

وابصرت ، قبل الموت ، لحبك متضجيا
على حر جمر النار يشوى ويعطبخ

بهذه الأبيات منسوبة للمجنون ثابتة فى
ديوانه (٦٠) مع اختلاف يسير فى الرواية ، ولا
يخلو عيك أن الذى سوغ نسبتها الى كل منهما
الاسم ليل واسم لبنى من جهة الوزن ، فسهل
الربط بينهما . الآخر .

وهذه الأبيات منسوبة الى
سهم ، روى عنها (٦١)

وانى لارضى منك يا بشن بالذى
لو استيقن الواشى لقوت بلاله

يلا ، وبان لا استطيع ، وبالننى ،
وبالامل الكذوب قد خاب آمله

وبالنظرة المحل ، وبالحول ينقضى
وأخسره لا نلتقى وأوالله

ونسبها الرافى الأصفاهاى ، باختلاف فى الرواية
يسير ، الى كثر (٦٢) ، وجعل « يا عز » مكان
« يا بن » ، والأبيات منسوبة ، باختلاف يسير

(٥٩) ابن الأنبارى (أبو البركات) ، الاضاف فى مسائل
الاختلاف : ١٦٢ - ١٦٣ - تحقيق الشيخ محب الدين
ميد الحميد . الطبعة الثانية ١٩٥٣ . والأبيات اخل بها
ديوان قيس بن ذريح .

(٦٠) ديوان المجنون : ٩٦ .

(٦١) النويرى ، نهاية الاب ٢٥٩ : ٢ دار الكتب .

(٦٢) الرافى ، معاضرات الادباء : ٢ : ٥٣ . الطبعة العاصرية
١٩٣٦ هـ

بكرت تلومك بعد وهن في السدى
بسبل عليك ملامتي وعساي
ولقد علمت فلا تظني غيره
أن سوق تخلصني سبيل صحاي
أصرها ربي عني سبعا
فكفكناك من أبة علي وعباب
أرايت أن صرخت بليل هامت
وخرجت منهسا باليا اثوابي
هل تخمشن أبل علي وجوها
أم تصببن روسها بسلاب

وهي له أيضا في السطع (٨٥) . ولكن أبا تمام
صرفها إلى ابنه حري بن ضمرة (٨٦) . فكون
الأب شاعرا وابن كذلك يشكل على الناس
لما بين اسميهما من علاقة وثيقة . فيصرف بعضهم
القصيدة أو المقطوعة لابن ضمرة ويصرفها البعض
الأخر لجمود وهكذا . وأسر ذلك مغرب ومض
الناس حتى في زماننا هذا . يتوهمون أن شرح
المفسلين ، دم به أبو بكر محمد بن العباس
الأنباري ، وليس كذلك وإنما شرحه لأبيه أبي
حميد العباس بن محمد بن بشار الأنباري ، فاذن
الشرح والحق ، مقررنا باسمه . ابن الأنباري ، اختلط
الأمم في الناس . هل هو الأب أم الابن ؟ ومن
يبحث في ذلك ، أي تشابه الأسماء ، قصيدة متمم
توحيه

جئت الحليل وللمانة تفجع (٨٧)

تجد أبيتا منها مسوبه لأخيه مالك في مواضع
عدة (٨٨) . ولا شك أن ذلك راجع إلى ما نحن
بصد الحديث عنه .

ومن أمثلة ذلك أيضا بيتان ذكرهما المرزبان عن
ابن الأعرابي يقولهما مسمود في رثاء أخيه ذي الرمة
وابن عمه أوفى (٨٩) :

تعزيت عن أوفى بغيلان بصدده
عزاه ، وجفن العيثن ملان مترع

ولم تستني أوفى المصيبات بعدده
ولكن تكاه الترح بالترح أوجع

(٨٩) حمد اللال ٢٦٣١ - تحقيق الأستاذ عبد العزيز الميشي

(٩٠) أبو تمام ، الوحيات : ٢٥٦ ، وأنظر ترجيحاً فيه

وفي السطع ٩٢٢ : ٢ - تحقيق الأستاذ عبد العزيز الميشي

(٩١) المنطليات ، مغلطة رقم ٩

(٩٢) أنظر ترجيحاً في المنطليات .

(٩٣) المزداني ، الوقف : ٢٨٤ وهذا لسعود أيضا من أبيات

في الأغانى ١٦ - ١١١ .

الإسلاميين (٧٣) ، له قصيدة مخنارة « هجرت
أمامه » رواها له المفضل (٧٤) . وأما بشامة بن
حزن النهشل فقال عنه البغدادي : « أظهر أنه
إسلامي » (٧٥) . وقد نسب هذه القصيدة « ولقد
غضبت » . المرزوقي (٧٦) لابن الغدير .

وهكذا نرى أن اشتراك الشاعرين في الاسم
« بشامة » جعل الرواة ينسبون ما قاله أحدهما
للآخر . وبشامة بن حزن النهشل هذا به شعر
سأزعه معه نهشل بن حري النهشل رواه له ابن
قتيبة في الشعر والشعراء (٧٧) :

أما بني نهشل لا نلعي لأب
عنه ولا هو بالأبناء يشرينا
إن تتدر غيايه يوما كرملة
تلق السوابق منا والمصلينا
بيض معازفنا ، تغل مرجاننا
نأسو بأموالنا آثار أيدينا
أما لمن مشر أوائلهم
قبل الكماة : إلا أين الصامونا
لو كان في الألف منا واحد فلعوا
من عاطف ؟ خالهم إياه يمشونا

ولكن التبريزي (٧٨) ، في أحد قوليه ، صرفها
إلى بشامة بن حزن . كما فعل المرزوقي (٧٩) .
والأمدي (٨٠) وأبيرو (٨١) . في أحد قوليه :
قتيبة نفسه (٨٢) . وكما ترى الشاعرين
لا يلاحر لاشتراكهما في لفظ « بشامة » .

ونهشل بن حري هذا « شعره » .
وأبو حري شاعر مذكور . وحده ضمرة بن ضمرة
شريف فارس شاعر (٨٣) . وقد روى أبو حري
القائل لجمود ضمرة بن ضمرة هذه الأبيات (٨٤) :

(٧٣) طبقات فحول الشعراء : ٥٦٣-٥٦٤ ، وأنظر الإمامي

٣١٢ : ١٠

(٧٤) المنطليات ، مغلطة رقم ١٠

(٧٥) غزاة الأدب ٥٦٥ : ٣

(٧٦) حسانة ابن تمام (شرح المرزوقي) ١ : ٢٩٢ .

(٧٧) الشعر والشعراء ٦٢٠ : ٢

(٧٨) حسانة ابن تمام (شرح التبريزي) ١ : ٥٠ وما بعدها .

(٧٩) حسانة المرزوقي ١ : ١٠٠ وما بعدها .

(٨٠) نقيب ، الجند ٨٨٨٧ - نفس الاسم مداسا .

فراج - عيسى الطيلي ١٢٨١ هـ

(٨١) الكامل ١١١ : ١ - تحقيق الأستاذ محمد ابن المفضل

أبراهيم - نوبة نصر ١٢٧٦ هـ

(٨٢) عيون الأخبار ١٩٠ : ١ ، دار الكتب

(٨٣) طبقات فحول الشعراء : ٢٩٥ ، وأنظر أيضا السكري .

أبو أحمد ، ما يقع فيه التصحيف والتحرير : ٣٩٥ .

تحقيق الأستاذ عبد العزيز أحمد - مصطفى الطيلي

١٢٨٢ هـ

(٨٤) أماني القائل ٢ : ٢٧٩ - ٢٨٠

ثم قال : وغير ابن الأعرابي يروي هذين البيتين
لهشام أخى ذى الرمة . وقد نسبهما لهشام ابن
قتيبة (٩٠) والبرد (٩١) . وأما سهل نسبة
البيتين إلى كل منهما فهما أخوان ، فإذا سمع
الناس الشعر دون أن ينسب صروفه إلى هشام
أو إلى مسعود ، أو وجدوه منسوبا إلى « أخى ذى
الرمة » ظنه بعضهم هشاما وظنه البعض الآخر
مسعودا ، وفي الحيوان ، قال الجاحظ ، قال أخو
ذى الرمة « (٩٢) ، ثم ذكر الشعر ، فأى الأخوين
هو ؟

وأضح لك هذا السبب من قيم مصدر به أبو
الطيب المعنى كذبه ، ممينا ما يقع الناس فيه من
وهم لتشابه الأسماء ، فلا يعرفون بينها ، قال (٩٣)
« . . . أن كثيرا من أهل دهرنا لا يعرفون بين أبي
عبيدة وأبي عبيد ، وبين أبي عبيد المنسوب إلى أبي
سعيد الأصمى أو أبي سعيد أسكرى ، أو أبي
سعيد الضمرى . ويحكون المسألة عن الأحمر ، فلا
يدرون أهو الأحمر البصرى أو الأحمر الكوفي .
ولا يصلون إلى العلم بمزية ما بين أبي عمرو بن
العله وأبي عمرو الشيباني ، ولا يفصلون بين أبي
عمر عيسى بن عمر الثقفى وبين أبي عمر صالح بن
اسحاق الجرمي . ويقولون « قال الأحفش » ولا
يعرفون بين أبي الخطاب الأحفش ، وبين الحسن
سعيد بن مسعدة الأحفش البصريين . وليس لهم
الحسن بن المراكب الأحفش
عل بن سليمان الأحفش بالأمر
يزيد وأحمد بن يحيى
أن سلام العدادى ومحمد بن سلام الجحفي صاحب
الطبقات أخوان !

ولقد رأيت نسخة من كتاب « الغريب المصنف »
على ترجمته « تأليف أبي عبيد القاسم بن سلام
الجحفي » ، وليس أبو عبيد بجحفي ولا هجري ،
وأما الجحفي محمد مؤلف كتاب « طبقات الشعراء »

٦ - وسادس هذه الأسباب ، انقطاع شاعر إلى
شخص يمينه يكثر في مديده أو هجائه ، حتى إذا سمع
الناس قصيدة في مدح هذا الرجل أو هجاء ذاك
ظنوه لذلك الشاعر ، إذا لم يعرفوا قائلها . قال
أبو الفرج : « أخبرني محمد بن يزيد بن أبي
الأحرار قال حدثنا حماد بن اسحاق عن أبيه عن

(٩٠) ابن تينة ، عيون الأشرار ٦٧:٣

(٩١) البرد ، الكامل ٣٦٢:١

(٩٢) الجاحظ ، الحيوان ٥:٦٦

(٩٣) مراتب التحسين : ٢٠٠ ، ومن الغريب ، وهو يحاول بيان
ما يقع فيه الناس من الوهم ، أن يقع هو فيما يحاول أن
يقنه عليه ، أنظر هامش : ١ ص ٩

الهيثم بن على عن حماد الراوية قال ، اشجع سويد
ابن كراع بقومه أرض بنى تميم ، فجاور بنى قريع
ابن عوف بن كعب بن سعد بن ذية ثناة بن تميم ،
فأمره بعض بن عامر بن شماس بن لاي بن أنف
النخعي بن قريع وأرأعه ، ووصله وكساه . فلم يزل
مقيما فيهم حتى أميا ، ولم يدعهم وأتى بفيضا وهو
فى نادى قومه وقد مدحه فاشدد ، قوله

— قال حماد : ومن لا يعلم يروي هذه القصيدة
للحطيئة لكثرة مدحه بفيضا ، وهي لسويد بن
كراع .

ارتفعت للزور اذ حيا وأرقنى
ولم يكن دانيأ هنا ولا صدأ (٩٤)

وقال الهيثم بن على : « ما ادعى معاوية زيادا
قال عبد الرحمن بن الحكم فى ذلك — والناس
ينسبونها إلى ابن مفرغ لكثرة هجائه إلى زياد ،
وذلك غلط — قال :

ألا أبلغ مصاوية بن حرب
مقلقلة من الرجل الهجـان

حسب يقال أبوك عفه
ر أن يقال أبوك ذان

و جمعك من زياد
ك نيل من ولد الأتان

أنشد الهيثم — ولدت زيادا
— حر من سمية غير واني « (٩٥)

وذكر الطبري أن عبيد الله بن زياد أخذ يزيد
ابن مفرغ وهو طريقة انصرما أبو الفرج . كما قال ، ولديه
بالشام معاوية فأرسل رسولا إلى عبيد بن زياد
فحمل ابن مفرغ من عنده حتى قدم على معاوية ،
فلما دخل عليه بكى وقال : ركب منى ما لم يركب
من مسلم على غير حدث ولا جريئة ! فقال معاوية :
الست القاتل :

(٩٤) الإلماني ٣٤٧-٣٤٨ ١٢ ، والقصيدة من أربعة وعشرين
بيتا . وهي طريقة انصرما أبو الفرج . كما قال ، ولديه
لم يفلح ، وليس في ديوان الحطيئة منها إلا خمسة
أبيات وهي رقم : ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٤ من
القصيدة التي ذكرها أبو الفرج . وقد خلق مقلد الديوان
على الأبيات الخمسة قائلا : « هي القصيدة الرائعة فيما
نذكره من مدائح الحطيئة في بديهي . ولم تره إلا في
الإلماني ١٩١:٢ » وليس كذلك كما رأيت . انظر
ديوان الطنطة : ١٢٨ . تحقيق الأستاذ نصان طه -
مصطفى الحلي ١٣٧٨ هـ .

(٩٥) الإلماني ٣٦٥-١٣٦ وانظر نسخة الإبيات ليريد بن مفرغ
في الإلماني (ساس) ٥٧:١٧ وتاريخ الطبري ٣١٨:٥
— تحقيق الأستاذ محمد أبي الفضل إبراهيم — دار
المعارف

الأبغ معاوية بن حرب مقلقة من الرجل الجاني

الأبيات ٥٠٠ حلف ابن مفرغ أنه لم يقله ، وأنه
إنما قاله عبد الرحمن ابن أم الحكم نخ مروان ،
وانحذني ذريعة إلى هجاء زياد ، وكان عتب عليه
قبل ذلك ، فغضب معاوية على عبد الرحمن بن
أم الحكم وحرمه عطائه ٥٠٠ (٩٦) .

وهكذا ترى أن قصيدة سويد في مدح بغيض
صرفها الناس إلى الحطيفة لمطمع أن الحطيفة
منقطع إلى بغيض يكثر في مدحه (٩٧) . وترى
أيضا أن قصيدة عبد الرحمن بن أم الحكم في هجاء
زياد بن أبيه حين استملقته معاوية نسبها لناس
إلى يزيد بن ربيعة بن مفرغ الحميري لما هو معروف
عنه أنه مولع بهجاء بني زياد (٩٨) .

ويندرج تحت هذا السبب أيضا أن يرى شاعر
شخصا بعينه رثاء كثيرا كما ترى متم أخاه مالك ،
والخنساء أخوها صخرًا ومعاوية ، وأعشى باهلة
المنتشر بن وهب بن عجلان ، وكعب بن سعد أخاه
أبا المخارق ، وهؤلاء هم الذين ساهم ابن سلام
أصحاب الرائي ، وأورد لهم طبقة (٩٩) فإذا سمع
الناس شعرا في رثاء شخص بعينه أكثر في رثائه
شاعر بعينه صرفوه إليه ، ولعل أوضح من ذلك
مقطوعة قالها أبو التمام أهدل بني بها صخر
مطلعا : (١٠٠) :

لو كان للدهر مال عسلته

لكأن للدهر صحن مائل فهاين

ونجد ابن طيات في نسبها لخنساء (١٠١) ، ولا
ريب أن الذي دفعه إلى هذا وجود اسم « صخر » في
مقطوعة الرثاء هذه ، فتوهم أن صاحبها الخنساء
لأنها قصت عمرها تبكى أخاها صخرًا .

٧ - وسابع هذه الأسباب ، إغارة شاعر على شعر
شاعر آخر ، يأخذ شعره يدعيه لنفسه ، فترى

(٩٧) تاريخ الطبري ٥ : ٢٢٩ - ٢٣٠

(٩٨) النظر لدائع الحطيفة في بغيض وقومه ديوانه ، القصيدة
رث ٢٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ،
٤٣ ، ٤٤ .

(٩٩) وانظر لجاء ابن مفرغ من زياد اللامي (١٠١) سلس ١٧
٧٣٥٩ - رسقات فحول الشعراء - ٥٥٧ ، ٥٥٤ ، تاريخ
الطبري ٥ : ٢١٧ - ٢٢١ ، غرابة الأدب ٤ : ٢١٠ - ٢١٦

(١٠٠) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء : ١٦٩ - ١٧٧ .

(١٠١) ديوان البجليين ٢ : ٣٨ ط ١ دار الكتب
ابن طيات ، عيار النعمي ٤ : ٥٥٤ - ٥٥٥ ، تصدق لآباد ط
البحاري والذكوري مبدع فحول سلم ١ : ٤١٠ - ٤١١ ، الحارثي

(١٠١) ١٩٥٦ - والأبيات مع آخر في ديوان الخنساء ٢٢٠
تحقيق لويس شيخو .

الإبيات في قصيدته وثرأها أيضا في قصيدة صاحبها
الذي قالها . قال ابن سلام : « فحدثني أبو عبيدة
قال : كان قراد بن حنش من شعراء عطفان » وكان
جيد الشعر قليلا ، وكانت شعراء عطفان تغير على
شعره بحسنه وتقليعه ، منهم زهير بن أبي سلمى ،
ادعى عبد الأصب

أب الريرة لا ريرة مثيلها
ما سعى غطس يوم أصسلت

أب - - - - - سرك سعي دا مره
بحسب نحن اذا سبور احلب

ولمعه حنن ادرع س - - - - - اذا
نبت من ابق الرماح وعلت

ينعون خير الناس عند ثريبه
عظمت مصيبتهم هناك وجلت (١٠٢)

ومنها أيضا عمرو بن كثوم أغار على بيتين لعمر
ذي الطوق وجعلهما في مقلقة وهما : (١٠٣)

صدوت الكاس عنا ثم عمرو
وكان الكاس محرأا اليمينا

وما شر التسلانة أم عمرو
ساجدا الذي لا تسبيحينا

وما - - - - - الفرزدق ، قال أبو حاتم : « سمعت
أبا - - - - - يقول : تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة
وقد - - - - - » (١٠٤) فغلب المرزباني على ذلك

ARC

« وهذا نجيب شديد من الأصمعي » وتقول
على الفرزدق لهجائه باهله ، ونسبا نشك أن
الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبيات
معروفة ، فاما أن نطسق أن تسبعة أعشار
شعره سرقة ، فهذا محال ٥٠٠ (١٠٥) .
والأمر كما قال المرزباني ، فلا ريب أن ما قاله
الأصمعي فيه من المبالغة الشيء الكثير ، ولكن لاشك
أيضا أن الفرزدق كان كثير الإغارة على شعر
الشعراء ، وكان الفرزدق نفسه يقول : « خير
السرقة ما لا يجب فيه انقطع ، يسي سرقة
الشعر (١٠٦) » قال أبو يحيى الحمسي : « قال
ذو الرمة يوما : لقد قلت أبياتا أن لها لعروصا ،
وأن لها لمرأدا ومعنى بيملا . قال الفرزدق : وما

(١٠٢) طبقات فحول الشعراء : ٥٦٨ - ٥٦٩ ، والنظر ديوان
زهير ٢٢٤ - ٢٣٥ ، دار الكتب .

(١٠٣) ابن رجب ، المبدع ٤ : ٢١٧ ، وقدمه بأبي المرات
٢١٥ - ٢٢٦ ، مطبعة أمس هدية ١٣٤٤ هـ

(١٠٤) مرآة البصر ١٩

(١٠٥) الفرزدق ، الوشح ١٠٦ ، المطبعة السليبية ١٣٤٣ هـ

(١٠٦) اللامي (سلس ، ٢٢ ، ٢٩ ، وانظر الوشح : ١٠٦

ثم لقي ذو الرمة جريراً ففسال له : تعصبت
لعرثي وأنا خالك ! قال : حين قلت ماذا ؟ قال :
حين قات له أن يقول لي :

حسب لرحل من عدى مشمس

فقال له جرير : لا ! بل الهالك اليك ، هي ديار
ميه حتى أبيحت محارمك . قال : وكان قد بلغ
جريراً ميل ذي الرمة عليه ، فجعل يعنذر اليه
ويحلف له : فقبال له جرير اذهب الان فقل
لعرثي :

يعبد الماسبون ابي تميم

يبوت المجدد اربعة كبارا

يعدون الرباب وآل سعد

وعسراً ثم حظلة الخيسار

وبهلك بينهما الرئي لغوا

كما ألفت في ائديه الحواري

فقال ذو الرمة قصيدته التي أولها :

نبت عيناك عن طلل بحمى

عنه ارج و ...

واضح فيها هذه الأبيات . فلما استبدى واستبد
الرئي جعل يلطم رأسه وجهه ~~ويطعن~~ ويضرب
ويغضب ما يضره من ...
منك ا هذا رجل تهاجيه ويهجه ...
لا والله من حسن ذو الرمة

ويذهب بينهما الرئي لصوا

كما ألفت في ائديه الحواري

هذا والله كلام جرير ما تمدها قط . قال : ومم
الفرزدق بنى الرمة وهو ينشد هذه القصيدة ،
فلما انشد الأبيات الثلاثة فيها ، قال له الفرزدق :
اعد يا عيلان ، فأعاد ، فقال له : انت تقول هذا ؟
قال : نعم يا أبا فراس . قال كذب فوك ! والله
لقد نعلكها أشد لحجين منك . هذا شعر ابن الأثان .
وب وجه الرئي أي حرر فعدوا ...
قد استعمل عليهما ذو الرمة ، فأعز على عبادك
الجميلة . فقال : هيهات ! قد والله ظلمت خالي لكم
مرة وجاني فاعتذر وحلف ، وما كنت لأعينكم عليه
بعداه (١١٣)

٩ - وتاسع هذه الأسباب ، أن يقع خبر أو كلام
نثرى لرواية أو عالم ، فيشرحه ويحتره له بشعر قد

(١١٣) الألفاظ : ٨ - ٥٧ - ٥٨ - ١٦ - ١١٦ - ١١٨ وانظر ديوان
ذو الرمة : ١٦٠ - والأبيات ليست في ديوان جرير .

لا يدري من هو قائله ، فيقول : كقول ، أي كقول
الآخر هذا المجهول ، فيظن قارى الخبر أن الضمير
في : كقوله ، يعود على اسم ذكر في الخبر فيسبب
اليه الضمير بينما هو لشاعر آخر . أورد
العيني (١١٤) هذا البيت :

يا ابجر يا ابن ابجر يا اتا

انت الذي طلقت عام جعتا

وقال انه للاحوص بن محمد ، فرد عليه
البندادى (١١٥) وقال : اما هذا وهم من العيني ،
فقول الاحوص نثر لا نظم ، وهو انه لما وفد مع
أبيه على معاوية حطب ، فوثب أبوه ليخطب ، فكمه
وقال : يا أياك قد كلفتك ، ومنشا الوهم أن
اسحويين ذكروا هذا البيت عقب قول الاحوص مع
قولهم : وكقوله ، فظن أن الضمير للاحوص ،
والبيت لسلم بن دارة من أدبورة ومسواب
اشاده :

يا مري يا ابن واقع يا اتنا

انت الذي طلعت عام جعتا

... من كعب ذكر البندادى وقد أورد
... (١١٦) ارجوزة سلم هذه وذكر غيرها ،
... في مواضع عدة (١١٧) .

... قصيدة لشاعر آخر م يدرك
... قصيدة ويثبت ذلك في ديوانه .
... الديوان أن القصيدة له . قال
... قال زياد الأعجم :

كل لنفواي والغزى اذا غزوا

والباكرين وللمجدد الرائع

ورأيت في حاشية بعض نسخ حواشي ابن بوي
أن هذا البيت للصلتان العيني ، لا لزياد ، وقال :
ولها خير رواه زياد عن الصلتان مع القصيدة ، فذكر
ذلك في ديوان زياد فتوهم من رآها فيه أنها له
وليس الأمر كذلك ، قال : وقد غلط أيضاً في
نسبتها لزياد أبو العرج الأصفهاني صاحب الإعرابي
وتبعه الناس على ذلك . والقصيدة رواها أبو
الفرج في أخبار زياد وقال : باستناد ابن جبيب :

(١١٤) شرح التوابع الكبرى (بهامش حواشي الأدب) : ٢٢٢

(١١٥) غزاة الأدب : ٢٨٩

(١١٦) حمة ابن تمام (شرح البشيري) : ٢٠٤

(١١٧) انظر مثلاً : التوابع لابن زيد : ٢٠ - ٨١٤ م

والإصناف : ٢٠٢ وأوضح المالك : ٧٢ وشرح

التصريح : ٢ : ١٦٤ ومع اليوم : ١٧٤ وغيرها كثير .

(١١٨) اللسان (فر)

و من الناس من يروي هذه القصيدة للصلتان العبدى ، وهذا قول شاذ ، والصحيح أنها لزياد قد دونها الرواة غير مدفوع عنها (١١٩) .

وقد ينشد الراوية شعرا دون أن يذكر قائله فيظن السامع أنه له ، قال الهيثم بن عدي نشدني مجالد بن سعيد شعرا أعجبتني فقلت له : من أشدك ؟ قال كنا يوم غد اشعبي فبشعرنا اسعر ، فبما فرغنا دل اشعبي انكم يحسن ان يقول من هذا ؟ وشده

أعني مهلا مهلا لم أقل مهلا
وما سرنا ملآن قلت ولا جهلا
الآيات ...

قال الهيثم : قال مجالد : فكنتنا الشعر ، ثم قلنا للشعبي : من يقول هذا ؟ فسكت ، فخيّل إلينا أنه قائله (١٢٠) .

وبعد ، فهذه بعض الأسباب التي أدت . فبما أرى ، إلى تداخل الشعر العربي ، وأحب أن أحدثك عن أمور أربعة بقيت في المس .

الأول : أن تعدادي لهذه الأسباب ، على النحو الذي رأيت ، لا يعني أن كلا منها قائم بنفسه ، مسجل عن دهر ، مفرغ ، فلا بد من كبر . هذا قصيدت ، ولا أحب أن يوحى لي أن كبر . فقد يتوافر لأبيات معينة مسجور أو غير مسجور ، إلى نسبتها إلى أكثر من شاعر . ولا يعني شيئا أن السبب الأول والثاني يتلزمان في الآيات التي توجد في قصائد لشعراء مختلفين ، فمن البادر أن تتداخل أبيات تتفق وزنا وقافية في قصيدة أخرى لها نفس الوزن والقافية دون أن تتحددا في الموضوع .

الثاني - أن هذه الظاهرة توجد بصورة واضحة في الشعر الغزلي ، خاصة في شعر العذريين .

(١١٩) لامية ١٥ : ٢٨١

(١٢٠) الأمالي لأبي علي القالي ٢ : ١٢١ وانظر تحقيق البكري عليه في السطح ٢ : ٢٥١ ، والتنبية ١٥٠ : حيث سبب الآيات لتحقيق العقيلي .

ويكفي أن تقرأ البيت الذي افردته كل محقق لديوان من دواوينهم يستقصي فيه أسماء الشعراء الذين اختلط شعرهم بشعر العذريين لكي تدرك هذا في وضوح وجلاء . ومن الحق على أن أشير إلى أن هذا الاختلاط الذي وقع في شعر العذريين قد استمرى انتباه الدكتور حسين نصار (١٢١) والأستاذ عبد الستار فراج (١٢٢) فحالا أنه تعليلا ينسق والغرض الذي أرادوا من تقديمهما للديوانين ، أفدت من بعضه .

الثالث - أنني قصرت استشهادي على نصوص لم أتجاوز بها العصر الأموي إلا في القليل النادر حين يلجئني الأمر إلى تقوية دليل أو بيان برهان وتأكيده وتميزه ، وأن اختياري لهذه النصوص كان على سبيل التمثيل ، كما لا يخفى عليك ، وحبذا اسمعتني به مراجعي .

الرابع - أنني ذكرت لك بعض الأسباب التي أدت إلى التداخل والاختلاط وحبست عندي أسبابا آخر ، لم أشا أن أذكرها لك الآن مخافة أن اعتسف الطريق إلى دلائليها اعتسافا ، وفضلت أن أمسكها حتى أجد لها مزيدا من أدلة وفضلا من بيان .

ولا شك أن هذه الظاهرة ، ظاهرة التداخل والاختلاط ، تحتاج وقفة طويلة متأنية ، ودراسة متعمقة ، يستقصي فيها أسبابها ، ونحصر في هذا المجال ، أحدها ، وصرح دينا - بدر .

وحيثي من هذه الصفحات أنها تنبه الدارسين إلى طريق غفل ، وأنها أقامت بعض الصور وسط ، والحمد لله حمدا كثيرا على ما وفق وإعانة ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد النبي الأمي .

(١٢١) ديوان قيس بن ذريح : ٢٥ وما بعدها

(١٢٢) ديوان الجنون : ٣٧ - ٢٨



أمين الخولي

بقلم ماهر شفيق فريد

لم يتلق قط الى ادنى يدارة يشتم منها التزلف
او حتى التقرب الى احد . خاض آفرائه معارك
السيف المصرية ، وتلونوا ما شاء لهم الهوى ،
ولكن الاستاذ لم يغير النفس ، مؤمنا بمصر وحدها ،
بشرى من الاشتراك في مظاهرات الاحزاب ، وبوجه
الى الشباب منذ نحو ربع قرن نداه الحكيم : ايها
الشباب آمن بالوطن واكفر بالسياسة ... وكان
سلب الراى ، يؤمن بالمبادئ لا بالاشخاص ، لا تطلع
قوة - كائنة ما كانت - فى زحزحته عما يؤمن به .

وكان الاستاذ - على صلاته - انسانا عظيما حقا ،
يوحى اليك شعور الاوة الحاتية الحازمة فى آن
واحد .

كان كريما جوادا ، واسع العقل ، ملؤه الرجولة .
وكان أكثر أبناء جيله حديا على الشباب ، وعناية
بهم ، يفتح لهم صدر مجلته ، ولكنه لا يتوانى من
أخذهم بالشددة كلما لمس منهم تهاونا أو قسورا .
وكان حكيما قوى العقل ، لا يضطرب لاحداث
الحياة ، ولا يفلت منه زمامه قط . وكانت شخصيته
آية فى الجاذبية والفطنة ، فقد كانت مزاجا فريدا
من القوة والرحمة . كان متعدد الجوانب ، واسع
القامة ، وكثيرا ما كن نقول لى حين لاحظ عليه
ذلك : ان الانسان الكامل ينبغي ان يكون بمشابة
الكتاب المتعدد الصفحات ، تطوى منه صفحة
مطالعك صفحة اخرى بها شيء جديد . .

وفاة الاستاذ امين الخولي فى
الماسر من مارس عام ١٩٦٦
ضربة البيسة ادمت قلوب
اصدقاءه ومريديه . لم يكن



الاستاذ فى طرأ مجرد معلم أو مرب وانما كان ابنا
باصدق معانى هذه الكلمة وأوسمها . توفى الاستاذ
كما يتوفى جميع الناس ، وسرنا فى جنازته ، نرغب
جثمانه محمولا على الامتساق محفوقا بالورود
والازاهير ، وشعرنا باليتم حقيقة لا مجازا . .

كان الاستاذ عظيما فى كل شيء : فى عقله ، وفى
رفاهة حسه ، وفى شجاعته ، وفى اعتداده بكرامته ،
وفى عزة نفسه . كنت اجلس اليه ساعمت طوالا
فيرونى منه حيويته الذهنية . اكاد الهم واتنا
انابه فى وثباته ، واكاد ارجسوه الا يسرف فى
استباق الزمن . كان الاستاذ رجلا متفتح الفكر
يؤمن بكرامه العقل الانسانى ويثق فى قدرته على
اختراق الحجب . وكان ابنى النفس ، شلغ الهامة ،

يمكن تسميتها بدرسه أمين الخولي . وتضم هذه المدرسة عدة اعلام يتولون مراكز القيادة في حياتنا الثقافية اليوم . ينبغي دائما ، في تقديرنا لتأثير الأستاذ . ان نذكر أنه طور الدرس الادبي من خلال الآخرين مثلما طوره من خلال نفسه .

كان الأستاذ ، في كل ما كتب ، رجلا منهجيا يحافظ على التقاليد الجامعية التي تؤمن بحزمة التخصص وسعة الفضل الى ذويه وقتل القديم فيما . وقد ترك لنا مجموعة قيمة من الكتب تمتزج فيها روح المحاضرة بالرغبة في التحديد ، وتنم عن معرفة واسعة بالتراث ، وتسعى الى وضع الماضي في خدمة الحاضر بما تلقيه عليه من أضواء تبين على وضعه في مكانه الصحيح على خارطة الزمن . وتشمل مؤلفاته : (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والادب) ، (مشكلات حياتنا اللغوية) ، (فن القول) ، (في الادب المصري : فكرة ومنهج) ، (رأى في ابي الملا) ، (مالك بن انس : ترجمة محررة) ، (مالك : تجارب حياة) ، (الجندرية والطم : واقع ومثال) ، (صلة الاسلام باصلاح المجتمع) ، (بين الببل واعولجا) ، (القادة الرئيس) ، (في رمضان) ، (في اموالهم) .

كان الأستاذ رائدا لجامعة الامام (مدرسة الفين) ، التي انشئت من قسم اللغة العربية . داب جامعة القاهرة . في شهر ابريل ١٩٤٤ . الأستاذ يدرس بها . اجتمع لقيف من الامام . في سنة ١٩٤٤ . فيكون مدرسة أدبية تامة بالاساتذ ، وسجلوا اعلان وجودهم كما يلي :

« اجتمعنا رغبتنا وارادتنا الصداقة في حياة علمية مثالية لا نرجو حالنا فحسب ولكن لاقامة مجد مصر ولانباتها عامة على ان نختار قائدا يتقودنا وهاديا سيرا لنا السبل اليها فاستمر اراى علمي ان نتقدم الى استاذنا الجليل الأستاذ أمين الخولي وهو خير هاد الى غايتنا وتحقيق رسالتنا . ولم نسع استاذنا الجليل امام رغبتنا الملحة في تكوين المدرسة التي سيفضطلع بأعبائها معنا الا ابداء استعداده وعرض جهوده .

ولا يسعنا امام هذا العطف والكرم والنبل الا ان تقدم عجزنا عن الشكر وقد ابتدأت المدرسة حياتها باجتماع في نادي كلية الآداب بالجيزة في تمام الساعة السابعة من مساء الاربعاء الموافق ١٩ ابريل سنة ١٩٤٤ . وقد تراس الاجتماع شيخ المدرسة وحضره لمدرسة المدرسة الاولى الأستاذة عائشة عبد الرحمن والطبقة الثانية اسماعيل وكلمه طلبة بكلمة الآداب بجامعة الأزاد الاول قسم اللغة العربية : أبو المصداوى . اسماعيل التحراوى . فريد

وكان الأستاذ مؤمنا بالحرة ايمانا لا اعرف له نظيرا عند احد من أدائنا ومفكرتنا ، فقد كان يحرص على حق الآخرين في التعبير عن أنفسهم قدر حرصه على حق نفسه في ذلك ، وكثيرا ما كتب امده فلا يمدوا بيقه ضاحكا ، ثم يبدأ في الرد على في مدوه . قلت له يوما حين رأيته يسرف في الاعتداد بالذات : « انت تعيش في حالة خداع للنفس » فأخذ يضحك ويقول : ان لكم من الحق في الاعتداد بانفسكم مثل ما لي . والمهم هو ان يكسب ذلك الاعتداد قائما على اساس . وقلت له مرة اخرى وانا جالس معه في شرفة بيته . وامامنا مائدة من الخبزبان عليها عدد جديد من مجلة (الادب) : « هذه المجلة لا تساوى مليحا ! » (لم يكن الصدود دينا ولكن كنت حادقا لانه ليس به شيء لي) فقال : « ليه في ! » قلت : « لانه ليس بها شيء لي » فقال ضاحكا : « هذا ادعى الى ان تزداد قيمتها » ولا أكثر من ضرب الأمثلة على حضور بدعيته وتوقد ذكائه ، فقد كانت هتان الصفتان واضحتين في كل ما يقوله او يفعله .

كنت في السنوات الخمس الاخيرة اراه كثيرا ، واذا يوم زرت في بيته لآخر مرة في مسا الأرميا ١ فبراير ١٩٦٦ . يوما اتصل بي تليفون . وقلت منى ان آتية كي اراجع تجارب مقلد . وقلت له (الادب) قبل مولدها لظا . وقلت له : فاستقبلني في مكتبه ، ولكني لم فقد ودعني وذهب الى الطبيب لانه ارجع المقالة . كان قد أجرى جراحة ما زالت آثارها عاقلة بجسمه ونفسه ، وأقام في مستشفى هليوبوليس بعض الوقت ، ثم خرج منه متعبا منهوكا ولكنه لا يتشكى ، وواصل جهاده الفكري . ولم تمهله الإقذار فقد توفي قبل ان يشهد صدور الجزء الثاني من كتابه « المجددون في الاسلام » ، وظلت مقالاته (نفوات) في مناهج الدراسات الادبية . في الصدود الأخير من (الادب) - مارس ١٩٦٦ - مذيلة بمباراة « للبحث بقية » .

توفي الأستاذ بعد ان أحدث في حياتنا الثقافية اعيق الآثار ومع ذلك - وهذه حقيقة ينبغي ان نقال - لم يزل ما هو جدير به من التقدير والاكبار (١) . لم يصدث اثره ، بخلاف طه حسين والمعاد ، عن طريق الكتب بقدر ما أحدثه عن طريق التدريس وتخريج الاجيال . هناك ، قطعا ، مدرسة

(١) اود ان اكسر بصعة خاصة الى الحقيقة الماثلة في انه ل يصل جائزة الدولة التقديرية في الادب رغم انه كان احدوا لاسر بهاء ، وبالله الثائين على منحه كاترا استوصوا بذلك المشل الذي قاله ابراهيم كيك والذى كان الاعتداد يرمده كثيرا : ان الوقت لا يظنر . والرب لا يظنر .

أبو وردة . مصطفى ناصف . عبد اللطيف الخليفة .
أحمد عبد الطيف . محمد الملاي . أحمد شوقي
المراني . عبد القادر السميحي . محمد شعيب
الجدوي . عبد الكريم غلاب . عبد الكريم بن ثابت .
جرار صرافات القدوة . رجائي العزي . بهي الدين
زيان . عبد المنعم البساطي . علي محمد عرفة .
عبد الستار الجوارى « (٢) »

ووضع الأستاذ للمدرسة دستوراً يستحق أن
يكون من علامات الطريق في تاريخ الفكر الحر العميق
النزاهة من الأغراض . كتب يقول :

« الإنماء : مدرسة الفن والحياة . شعورهم :
كريم على نفسى . أهدافهم :

١ - ألا يكون الفن ارتفاقاً وضيعة ولا تكسباً
متجراً يخدم الشهوات والأهواء ويحمي الأصنام
والأوهام ، وأن يكون الفن نشاطاً وجدانياً سامياً
يسعد الفرد والأمة إذ يفى حاجتها ويعتق في الحياة
الكريمة غايتها كسائر ألوان نشاطها .

٢ - ألا يكون الفن تسييلاً للذاتية واهداراً
للشخصية يجول في الإرجاء يرحم بالظن ويحسد
بالوهم ، وأن يكون الفن في مصر من مصير مصر
فهو في كل إقليم طابع شخصيته وصورة عبئيه
وهو في الأدب ليس استعصاء بهجته بل
خصائص خاصة .

٣ - ألا يكون الرأي الفني الضيق . مستعصم
ولا احتكار محرم ولا بهوش مسجل ولا وصية . ولا
مقوى زمن ، وأن يكون الرأي الفني العام دقيقاً فنياً
متجدداً يستعصي على الاستهواء ويحكم التقدير
فيذهب الزبد جفاء ويخلد على الزمن .

٤ - ألا يكون درس الأدب وتاريخه تناولاً سطحيًا
وتزييداً تقليدياً لما لا يساهم تقدم الإنسانية ورفق الحياة
المعقاة ، وأن يكون درس الأدب وتاريخه على منهج
تصححه الخبرة الإنسانية بالحياة والنفس والجماعة
ويمثل التقدم الإنساني والرفق المعلى « (٣) »

- ٢ -

كان للفن في نفس الأستاذ احترام يبلغ حد
التقديس . وما الكثير من كتاباته إلا ترانيم وتسابيح
في محرابه .

وقد بحث عن معنى شافٍ للكلمة في بداوة
العربية فلم يجده : « تلمس الحس اللغوي في كلمة
الفن منذ حفظت لها ممان تنقل فإذا هذا التفرق

المادى في شجر أو ثوب أو حركة ثم ما يلزم هذا
التفرق من آثار كنهه والى المثل ويسمى هذا
الأصل المادى في التنوع فالفن النوع ويقتن أي
يدخل في فن بعد فن أي يتوع وهو ما يؤخذ بالمقدرة
فالفن الأمر العجب والفن الذي يأتي بالعجائب فلا
تنتهى المادة إلى معنى له صلة بالحسن والجمال أو
السئ بهما إلا أن يكون هذا العجب والأتين به على
تكلف في أساس عهده الصلة لأنه المتعجب لا
العجائب « (٤) »

ويعرف الأستاذ الفن بأنه « التفسير الوجداني
لنكون والحياة ليقف إلى جانب العلم الذي هو
التفسير التجريبي للحياة ومع الفلسفة التي هي
التفسير التأملي للحياة » (٥) .

والفن نشاط جدى وليس عبثاً أو لهواً : « فقلت
(الأدب) ما استطاعت أن تفعل في سبيل الإيمان
بجلال الفن وحرمة واثره ومكانته فلم يعد الفن
ذلك العيب الخليع ولا اللهو الفاجر ولا هو ذلك
الترف الوثير والتمتع الناعمه بطلبها الناس حين
تنبها لهم الشاف والفراغ والجدة فتأين الثروة
عظائم وشيع النفس فيهم البطر والطفيان ويحل
عزس تيساهم » (٦) .

والفن ثوري بطبيعته : « أن الفن الذي هو فن
الإنسان هو الفن الذي هو فن
الإنسان وهو فن دائماً . الفن في أمسه ويومه

« (٤) « إن الفن هو الحياة » ، الأدب ، يونيو ١٩٦٦ . ونلاحظ
مضى عدم الملاحظات في قول الدكتور عبد الحميد بولس : وهو
من أهم فلاسفة الأساطير . نفس من بحث في كنهه في
هذه حديثه الدلالة على ما يريد وأن كانت بيده . بعد ذلك
تختلف إلى الآن في فهم معناه . وأساس هذا الاختلاف واضح
مهر اختلاف في الاصطلاح هذا إليه الاختلاف في التفسير . ومن
انفطر به أن يقول الحس لهذه الكلمة أسبق من القول
المعنى والاصطلاح . فبالنسبة إلى « الفن والفن » . النص
والفرد (لسان العرب : مادة فن)

ومن هنا كانت دلاله على الاعتماد والفرع فصار الفن : الخط
والطريق . والفن : حمار الوحش وبخاصة الخطط منه . وهذا
هو السبب الذي يدفع بعض الكتابين إلى التفرع من مبدأ
هذه اللفظة على الفن ليسعد للفن . وأذا قيل فنون القول
كان المعنى القول طرائق القول ، وفي هذا تشابه في الصور
بين الفن بهذا المعنى وبين الأسلوب المشتق من « السلب »
يعني الفرع أيضاً (لسان العرب : مادة سلب) . وهكذا
تحول الصرع إلى الخط ثم إلى الطريق والمنهج ومعنى إلى الطريقة
والأسلوب . بعد أن تبيننا لدلالات هذه الكلمة لن يهتدي إلى شيء
كبر وأن استدل مدلولها الحديث الذي نسهه جميعاً على تفاوت
حفظها في لغته والإفصاح عنه (الأسس الفنية للفن الأدبي ،
الطبعة الأولى ١٩٥٨ ، دار المعرفة ، ص ١١ - ١٣)

(٥) « الفن والحيانية في الأساطير : أساس كشفه » ، شعاع
لنفسه ، « الأدب » نوفمبر ١٩٦٥ .
(٦) « السنة الخامسة » ، الأدب ، إبريل ١٩٦٦ .

(٢) مجلة الأدب ، أبريل ١٩٥٩

(٣) الأدب ، إبريل ١٩٦٦ .

الإقْداس وخُرست أصداء القِيَاب وصعَت هتاف
المحارب (١٠) .

والفن قوة خلقية تمكن الإنسان من الارتفاع إلى
ذرى الأفاق : « الفن أقوى قوى الخير التي ترد على
الفسى حساسيا وتجذب في الروح أنبلاها فتحطم
كشافة المادة وتخرق ظلام الأرض وتسو إلى الأفاق
العلمي - حصة مثنى وثلاث ورباع مما جعل للملاكمة
المقرين ، وليس بالكثير على آدم وقد أسجدت له
الملائكة أن يخلق بهذه الأجنحة التي هيئت للملائكة
وأن يكون أهمل الفس من بين بشى آدم هم أولو
الاحتحة ورواد السموات الدس وحي اسمهم احمال
ويعلمون سحر البيان ، ولعل هذا فليس الفس
وليرق الأدب وعندهما تظهر الدنيا بما تطم وتامل
وتطمع من كرام وعظائم (١١) .

والفن كامن وراء جميع ألوان التقدم : « إن مصر
الإنسانية المتمدينة المتفننة الحكيمة العالة قد فرغت
منه قديما من التجسيرة وأيقنت أن إنسانيتها
البشرية ندم وجداني فما هو إلا فن ، وإن تدب
الإنسانه ، فن وجداني فما هو إلا فن ، وإن حكمة
إنسانية تكمل وجداني فما هو إلا فن ، وإن علم
إنساني يتطلع وجداني فما هو إلا فن ، وإن كل
عن الإنسانية أبعاد وجداني فما هو إلا فن ، وإن
كل الأمر كله نشاط وجداني فأنكل فن أول (١٢) .

أو هنالك من الحسابات صدفه جمعا
أو هنالك من الحسابات صدفه جمعا
أو هنالك من الحسابات صدفه جمعا
أو هنالك من الحسابات صدفه جمعا
لا يحدو مجتمعا مستقلا ، وأن الفنان النديم لا يترجم
مجتمعا جادا (١٣) .

- ٣ -

كان الأستاذ يؤمن بأن الفنان كأن سوى برىء
من الشذوذ . أنه « إنسان لا غير وعلى قدر حظه

(١٠) « دين وفن » ، الأدب ، أكتوبر ١٩٥٩ ، فابن مابيو
أرتولد : « أن للفن مستقلا هالكا لا إنسانية سحر
في الشعر الجدير هذا المستقل مستقلا لها يتحدد أوضاع
أية على مر الأيام - لله يدان المتغيرات كلها تتوزع واحة
الشك يطرق في المذهب التي كان الناس يجتمعون على صحتها
كلها كما أصابت التقاليد تؤذن بالتبدل والابتعاد ، حتى
الدين الذي كان يتحدد على الواقع المفترضة ، ويربط بهما
كل امتعالاته حالته هذه الواقع ذاتها وأحداث تنقل منه ، أما
التسحر فإنه يقوم على الفنى والمضى بالنسبة إليه هو كل
شيء » (ترجمة د - محمد مصطفى يدوي) .

(١١) « النعائش والفن » ، الأدب ، أكتوبر ١٩٦٠ .

(١٢) « فن أو علم » ، الأدب ، مارس ١٩٥٨ .

(١٣) « الشعر الفنى » ، الأدب ، يناير ١٩٥٧ .

وعده نأثر دائما - الفن من أرجاء الدنيا كلها باقية
عنا وداية نأثر دائما ، الفن عند كل ألوان أشتر
جميعا نأثر دائما . الفن على كل لسان رجل أو امرأة
نأثر دائما ، الفن عند كل سن وعمر وتجربة نأثر
دائما (٧) .

ولفن وطيفه إيجابية في الحياة : « إن الفن
وحده ودون شيء سواه هو لا غيره الذي يبعث
الجذ الصحيح الصادق في العلم والعمل . وإن
الفن قبل كل شيء وأقدر من كل شيء هو الذي
يصفى جوهر نفوسنا ويظهر معدن أخلاقنا ويفصل
أدران ضعفنا وينقى خطايا وهتنا (٨) .

والفن للفن ، بمعنى أن النشاط الفنى غايية في
حد ذاته ، لا يجوز أن يتخذ سبيلا إلى الكسب ولا
لتقرب من ذوى السلطان : « كان الفن والحياة
أساسا للكثير أعنى في فيه الإنماء سوانع وبحرر
العفد منه وكان ذلك الاخلاص للمعنى قائما على
سيادة الفنان حتى ما يمارس نفسه أنه يريد
ليمارسه فيكون فنا للفن لا الكسب ولا للطاعة ولا
لشيء عند غيره (٩) .

والفن قادر على أن يمنحنا عراء كويلا إذا فقدت
العزاء الذي كانت العقيدة الدينية تمدنا به بدم
« يلتقى التدن وسفرى ...
تحد الإنسانية منها كماله ...
سجنونها وتبدد أوهامها .

ومن عجب أنك قد ترى هذا الإنسان المذهب على
الأرض في تطوره وتقايه يفسد عليه المفسدون من
فاقدى الروح خربى الإنفهي دنيا التدين وأفراق
الإيمان فيجذف ويتمرد ويكفر ويلحد لسوء ماغاسى
من أولئك المحترمين للدين المتجربين بأوهام الإيمان .
بني هذا المذهب الضار لا يست أن تراد سيعبض
عن سلام النفس الوجداني المؤمن بتدلى تلك النفس
المجردة في كون الفنون فإذا هو بتشكيل الأسمى
والاكمل ويتصل بروح الكون في معبد الفس حين
أنقر عليه المذبح وتلوث الهيكل وطارت حمام

(٧) « الفن النأثر دائما » ، الأدب ، يونيو ١٩٦٥ .

(٨) « فن أو علم » ، الأدب ، مارس ١٩٥٨ .

(٩) « الفن والحياة في الإسلام : أساس كنعود لا شعبار
رغمه » ، الأدب ، نوفمبر ١٩٦٥ . ويجوز بهذا الفن أن
صف الاستلاب بأنه من أصناف مذهب (الفن للفن) . ولكن
هذا الفن كما هو واضح ، يختلف تمام الاختلاف عما كان
يضمه مفسهاير أصحاب المذهب من أصناف تبويعل جويته
واشروسيهسيل برادى وادوارد مورجان فورستر ، الخ .

من الإنسانية يكون تقديره. فقلو الإنسان فيه تقدر
منه كل شيء (١٤)

والفتان انسان ملهم تافه البصيرة يسبق الجموع دائما . اعلم ان هو ذلك المهيم الباطر مظهر العيب يرى ما لا يرى سواء من الناس فاذا دلهم عليه واشتر لهم اليه فساروا نحوه تطلع بهم الى غيره ابعد منه دائما ٥ (١٥) .

يعرف الأستاذ الأدب بأنه « من نولى » (٢٠) ،
« تعبير عن الاحساس الحسن أداته الكلمة » (٢١) ،
« تعبير كاشف دال عن احساس شخصي واضح
لصاحب القول الجميل » (٢٢) و « خلق احساس
المعرف والوجدان المستشف فالحقائق الغنية عنده
أدق وأصفى وأرق وأبعد علوا ولها في النفوس
الشاعرة حرمة تحطم الكذب وتبذل المصنطق
الغش » (٢٣) .

والفنان ثائر على الظلم داع الى العدل : « اصحاب
التي هم في كل آونة وكل مكان رواد النهضة
وشواق الحريات يهيمون بهمسون ويكنون
ويرمزون ويشيرون ويشيرون فاذا الاسيائية كافرة
بالظلم مستهدة في الحق تخطو الى امام خطاها
الوثيدات او الفسيحات فلا طليعة لها في سبيل
المجد والخير والبر الاجود من الفن في اي لون واذا
وراءهم - فيما شاهد التاريخ وشهد - كل جسد
صامد وكل جهد صامد وكل نهوض في اي
بيدان » (١٦) .

والفنان ذو روح خالدة لا تحدها قيود : « صاحب
الفرع ليس الا روحاً سارية ليس له روح
بحد ذاته هي التي ألهمت الدنيا الابدية فهي خالدة
ثم هي أبدية بل شاردة لا تحبس ولا تحصر ولا تحد
ولن تكون روح فنان ولن يكون ايدياً في
يتمثل من هذه السيادة والتسلط : « الخليفة
والخليفة » (IV) »

ولأن الفنان هو فانه لا يقبل إلا الأفضل، والناجح من داخله ويرفض التعليمات الموجهة إليه من الخارج : « الذين يدركون معنى الفن ويستثمرون اسانية الانسان ويكونون من الفنان تلك الروح الهادية يتكروا كل الابتكار ان يهدف به عاذاً أو يوجهه من وجه الا ان تبعث من روحه وانبثق من نفسه وفاض من كيانه واهت من داخله » (١٨) .

ومره اخرى يعبر : " ان افعال سيد مطاع عبر
منزوع لا ياتيه توجيه الا من وجدانه ولا يهدف الا لما
انجحت اليه نفسه هو واطمأننت اليه روحه هو والا

(١٤) « انسان لا غير » : الابيب ، قبر ايز ١٩٥٧ ، وها
 نرى انسان مع A : رتشارد ايلز يصر على صروره
 دارر N. Meyers : منظر القمل ايلز يصر على
 الفصل الرابع عشر من كتاب « ميادين الفقه الابيب »
 ترجمه وتقديم : مصطفى بدوي ، مراجعة : د. لؤي حويي،
 المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر
 (١٥) « تعليم الادب لغيا واجتماعيا » : الابيب ، يوليو ٦٤
 (١٦) « التحرر القمل » : الادب ، بايز ١٩٥٧ .
 (١٧) « ذكري شوقي » : ايم الذكري و٤ : الابيب ، نوفمبر
 ١٩٥٨ .

والنظم السياسية المعاصرة على اختلافها تفسر الحرية بفسادات محتمة وتبني السائد أن يصحح معنى الحرية ويؤيدها ويتمسك بها ويناضل من أجلها « (٢١) » .

والنقد يعلم ممارسيه الديمقراطية : « لا كالنقد مراقبة على الحرية وتغريباً على الديمقراطية ورياضة على لقاء الرأي بالرأي واحتراماً للمخالف وصونا للكرامة » (٢٢) .

ويحاول الأستاذ أن يرسى تقاليد نقدية تغنو بالنقد من الموضوعية قدر المستطاع : « لئن صبح أن الإنسانية اليوم في مسبوها الحال تصيب من هذا التسمي قدراً يذكر فاني لأطمع في أن أطلب إلى تسميها أن يثبت في افقه العالي حتى يجيب مما أوجه اليه من الأسئلة اجابة جهرية واضحة لاشية فيها من المداراة وأمل أن ذلك أن تكون الاجابة من تلك الأسئلة حين تقدم بين يدي كل نقد تقليد نقدية تقر وتروسخ أمام كل نقد وتقوم الاجابة عنها بين يدي كل نقد في أى واد من أودية المعرفة . وتلك الأسئلة هي :

١ - ما الساعث على النقد ؟

٢ - ما المحسن الموعود ؟

٣ - ما مدى صلة الناقد بالموضوع المنقود ؟ (٢٣)

والنقد وظيفته يجب أن يستهدف الحقيقة ويلتزم بجانب العدل : « التقدير الموضوعي لقيمة أية هيئة في كل جانب من جوانب الحياة جهود الحق والعدل أي ما كان ذلك العدل : مودياً أو جماعياً ، علمياً أو عملياً ، فنياً أو عفيفاً أو غير ذلك . والحق ميزان الكون والعدل مستطس الوجود وإى هره مهما تكن حبيسة في هذا الميزان تذهب الثقة وتشتع الفوضى فتقتسل الشياط وتطمح الكيان سواء أكانت هذه الهوة خطأ غير قصد وسواء تناول غير عمد أم كانت أصراراً وتصميماً » (٢٤) .

وينبغي أن يتوافر في الناقد والمنقود على السواء « حسن المقصد وفروسية القلم وترفع اللسان وصفاء الطوية واعتقال الهوى » (٢٥) .

كذلك ينبغي « أن يكون الناقد متخصصاً فلا يدخل في كل نوع من الفنون الأدبية ويجوز على

(٢١) « فطانت من نقرة : مهمة الناقد في المجتمع العام »

الأدب . « يناير ١٩٦٢ »

(٢٢) « السبايش الفني » . الأدب أكتوبر ١٩٦٠ »

(٢٣) « نقد كتاب العامر محمد بن قلاوون » . الأدب مارس ١٩٦٥ »

(٢٤) « مقاييس نقدنا خبر على ورق » ، الأدب ، ديسمبر ١٩٥٩ »

(٢٥) « النقد » . الأدب ، أبريل ١٩٥٦ »

الرقص والموسيقى . وحين يقدر أولئك النعسيون أن العناية بالأوبرا في القرب هيأت للشعر هذا المستقبل المرجو والحياة الفنية اليوم حولنا تتعرض - رغم كل اعتبار - إلى حركة موسيقية لا بد أن تهيب لهصه طيبة في هذا المجال كما أن المسرح الفسائي يتحرك في هذا الاتجاه معه . ومع سدق السوابق الاجتماعية سيكون لنهضة الموسيقى العامة والموسيقى المسرحية أثرهما على مستقبل الشعر » (٢٦) .

- ٥ -

كان النقد عند الأستاذ « حاجة نفسية للناقد والمنقود جميعاً ينفس بها الناقد عن نفسه ويتمتع بحقه في أن يكون صاحب تقدير وتقويم وأن يملك إعلان هذا التقويم . والنقد في الوقت ذاته حاجة نفسية للمنقود تمتعه بسماع التقويم لمصله وأن يشعر بما يجد قومه نحوه من هذا التقدير » (٢٧) .

والنقد ضروري كالنفس : « أن النقد من الناحية الاجتماعية - بل من الناحية الفردية أيضاً - أشبه الأشياء بالنفس وجهأزه في حياة الإنسان . فلك الأحياء التي تنفخ الهواء لا تحب دقاي بغير تنفس ولا يصلح دمها ولا يحفظه من العاصر الضارة ولا يمدد العاصر الضار . والنفس كذلك يكون تنفسه الهواء الذي هو صحتها ونموها وحيويتها » (٢٨) .
ونظراً لأهمية النقد كان « إصلاح النقد » حسيماً » (٢٩) .

والنقد نوع من الأدب : « أن النقد الأدبي هو بذاته عمل أدبي بكل ما في الأدب من معنى الفن أو بعبارة أقرب : النقد الأدبي أدب بل هو أدب من أشق أنواع الساح الأدبي والأدب الأشائي . وعمل الناقدن الجديدين بهذا الاسم أصغر من عمل الإبداء النشئين » (٣٠) .

ومهمة الناقد « هي أن يناضل في سبيل الحرية فبالنقد تتحقق الحرية الكاملة والإنسانية الشاعرة بنفسها تعمل دأباً في سبيل تقرير حريتها » .

(٢٦) « الشعر اليوم » . الأدب ، مارس ١٩٦٤ »

(٢٧) « النقد » . الأدب ، أبريل ١٩٥٦ »

(٢٨) « النقد والمجتمع » . الأدب ، أبريل ١٩٥٨ »

« س . س . أدب » . « يحسن أن تذكر أعيننا بأن النقد كالنفس لا تناس منه » (٢٩) « النقد والنقدية الأدبية » . ترجمة محمد مصطفى بدوي . الأدب ، مايو ١٩٥٦ »

(٢٩) « قال المستولون » . الأدب ، مايو ١٩٦٠ »

(٣٠) « النقد الأدبي اليوم وإدارة النقد » . الأدب ، مارس ١٩٦٥ »

نقد الشعر بفنونه والنثر بفنونه جميعاً كذلك وبحسبه الأغمار صيرفياً في ذلك كله » (٣٦) وأن يكون واسع الثقافة وأفر الحظ من » الزاد المعنوي الذي يقيم كياناً ويعينه على القيام بعمل يحتاج إلى فضل قوة كالنقد على ما أدركننا من حفيظته » (٣٧) .

وينبغي أن يكون النقد مرعب الحس نادراً على اجتياز التجربة التي مر بها الأديب : » النقد الأدبي والفني بعمامة ليس إلا معاناة لممارسة صاحب الأدب الفن ومشاركة له فيها يجعل الناقد نفسه عليها ويدفعها إليها فيحتاج في ذلك إلى قدر هائل من التهيؤ النفسي والاستشفاف الوجداني الذي فاض به كيان الأديب وصاحب الفن حين تملكته تلك الحال النفسية وعاشها بمعناها وسماحتها » (٣٨) وبأسف الأستاذ لأننا لا نملك في أدبنا العربي تراثاً نقدياً يعتد به : » أن العرب لم يعرفوا علم النقد أو فن النقد في عصر من العصور فلم يحددوا له رسماً ولا عرفوا له اسماً ولا اشتقوا من اسمه فنا » (٣٩) .

وأفات النقد العربي راجعة إلى قلة حظ أصحابه من الحرية : » أن كل ما يصيب النقد عندنا اليوم وكل ما أصابه منذ زمن غير قصير قد دغى على سببه أن أصحاب هذا النقد ليسوا أحراراً في أنفسهم حرية المؤمن بالعربية لا بحرية الغربانيين فمهما أو هم ليسوا أحراراً علم غيب تلك قوة المتحررة التي تأتلف من الأسفاد فيقول أو يفتكر لأنه بحرهما ولو لم تكنه أحد : بحر » (٤٠) .

٦ -

كان الأستاذ يؤمن بوجوب معرفتنا تراثنا الفكري والاجتماعي معرفة شاملة دقيقة ، لأن هذا التراث ليس شيئاً مضي وأنقضى ، وإنما هو قسوة فعالة تمارس عملها في حياتنا الحديثة وتوجه أفكارنا دون وعي منا في أغلب الأحيان (٤١) .

(٣٦) النقد الأدبي اليوم وأدابة النقد ، الأدب ، مارس ١٩٦٥ .
(٣٧) المصدر السابق .

(٣٨) المصدر السابق . وهنا يلتقي الأستاذ مع ستاين هاين الذي يقول : » أن الناقد بحاجة إلى أن يحسن شيئاً من تجربة الأديب الحائقي والأعز من أن يقيم مشكلات الخلق الفني » (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) ج ١ ، ترجمة الدكتورين إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ١٧٧ .
(٣٩) النقد والحياة ، الأدب ، مايو ١٩٥٦ .

(٤٠) حديث مع الأمانة ، الأدب ، ديسمبر ١٩٦٢ .
(٤١) أن مالكاً يعينه الأستاذ بكلمة » التراث » قريب جداً مما يسميه ت . س . » التراث بكلمة » إراثنا » . ونقتطع الثلاثا بينهما حول هذا الموضوع كثيرة واضحة .

والعناية بالتراث عنصر لا غنى عنه لمن يريد أن يتقدم : » أن للنهضة عناصر أولها تراث ينقل عن الأسلاف فلا بد لنا لكي يصح الأساس الأول لنهضتنا من سياسة سنوات ثابتة تتعاون فيها أجيال وتعمل لها وزارات وتجد في سبيلها هبات وتبذل أموال وترصد جهود » (٤٢) .

ف » التراث بطبيعته ليس إلا قوة دائمة » (٤٣) و » الشعور بالتراث وجعله مادة لنقد أسلمه ثابت وفرعه في السماء هو سنة الحياة في الإحياء الجديرين بالحياة » (٤٤) .

ولكي نحكي تراثنا » ينبغي أن نصدر أربع تشريعات عن :

- وجوب التبليغ مما في حوزة الأفراد والهيئات غير الحكومية من المخطوطات .
- إعطاء الدولة حق تصوير المخطوطات التي في حوزة هؤلاء الأفراد أو الهيئات .
- استيلاء الدولة على المصادر النفيسة من المخطوطات بتعويض .
- منع خروج المخطوطات من مصر والعقوبات الواجب أن يحاول ذلك » (٤٥) .

٧ -

التطور هو قانون الكون الإزلي ، والتخلف مما لا يتطابق هذا القانون ، ينطبق على الموجدات الحسية ، ينطبق على دنيا الأفكار والموجدات النظرية .

يقول : » هذه الحياة ليست إلا أمواجاً متلاحقة وخطى متصلة والتطور ليس إلا تقدم المركب وسير الجماعة لا ينقطع فيه أحد عن أحد ولا ينفصل فيه جزء عن جزء » (٤٦) .

ويقول : » التطور كما هو مفهوم تحول وتغير يوائم به الكائن بين نفسه وبين تغيرات البيئة المستمرة حوله .

والكائن الصالح للحياة الذي يدرك ضرورة هذا التحول والتجديد ويتبناه له ويعين عليه إذا ما هتدى إلى اتجاهه .

- (٤٢) » تراثنا على الأيام » ، الأدب ، مارس ١٩٥٩ .
- (٤٣) » التراث والحياة : أفرة دائمة أم مائة » ، الأدب ، يناير ١٩٦٤ .
- (٤٤) المصدر السابق .
- (٤٥) المصدر السابق .
- (٤٦) » عبد الرحمن فسركي بين البداء والرفاء » ، الأدب ، يناير ١٩٦١ .

العائنين قديما وحديثا فعنده المعتصم الذي يحى
حرمة الحقيقة وبصون كرامة الرأي » (٥٤)

- ٨ -

توفي الاستاذ الخولي وبقي على الدولة واجب
كبير نحو ذكراه والمعمل على ان تظل قدونه
وشخصيته من الامثلة الحية دائما .

فعلينا ، أولا ، ان نطبع مؤلفاته التي كانت تحت
الطبع حين وفاته . وهذه تشمل الجزء الثاني من
كتاب (الجدد في الاسلام) ، (في الحكم) ،
بحدود الدرس . (فوميس واسمها) . الاسلام
بعقل اليوم ولسان اليوم) ، (روح التاريخ من الدين
والفن والاجتماع) .

وعليها ، ثانيا ، ان تعيد طبع كتبه التي نفذت
من الاسواق . وهذه تشمل : (فن القول) ، (في
الادب المصري) ، (رأى في ابي العلاء) (مالك بن
انس) .

وعليها ، ثالثا ، ان تجمع شمل مقالاته المنشورة
في بكون الصحف والمجلات ، مما يحتاج الى
بعض دفع (الادب) وحدها اكثر من
مائة من هذه المقالات . .

وعليها ، رابعا ، ان تحاول الحصول على
بعض من اعماله التي كتبها ، وقدمها جوق مكاشة
قديما ، لان دراستها لا يمكن ان تكتمل دون الوقوف
على هذا الجانب من نشاطه . .

وعليها ، خامسا ، ان تولى مجلة (الادب) رعايتها
فتنهيه لها من الاسباب ما يعينها على مواصلة
الحياة على هدى المبادئ التي رسمها لها
صاحبها . .

على الدولة ذلك كله وعليها غيره مما لا نطيل
فيه ، لان فضل الاستاذ الخولي على النهضة
الادبية في مصر والشرق اوضح من ان يحتاج الى
بيان ، والدولة - فيما نشق - هي خير من يقدر
هذا الفضل .

(٥٤) * ذكريات وجب لحرمة الطبقة وكرامة ائزاع

وسلام انشيب ، * الادب ، دارس ، ١٩٦٠ .

وانتظروا هذا مروه واسمها سؤراب مصر
نشا لها ومرو على عبه الكثير من الحماثر ومن
له يتجها لها تعرض لخصامة في الوقت وفي النفس
ثم تم التطور في حياته هو كاره او راضيا » (٤٧)

و « التطور هو سنة الحياة ودستور الوجود
وكل فهم او ابتداء رأى او تاريخ لحقيقة من الحقائق
لن يصح ويسلم الا اذا قام على اساس من فهم
تطورها ومن اين بدأت والى اين تتجه وما خطواتها
في انحائها وعلى ضوء هذا كله قد يمكن القول
شيء في مسعفه ومصرها مفكور ما عدل عن
عدها اقرب ما كور الى الدواب ما دام مأخوذا من
فهم صلب ياحسها وحاسرها وانحاء تطورها » ٤٨

وقول : « التطور سنة كونية وخطة حيوية
سعدم عضليا الدنيا ويرعى النفس » (٤٩) .
« دستور الرقي وخطة التقدم لو ائتمت به - ولا
معاكم منه الا انه - فبهم طواهر النعم في
الحياة الادبية فهما صالبا فاستطعتم المشاركة
الموفقة في تسليد خطواتها اذ تعشرون بفاضي
تجاربها وتشتبون خطة سيرها » (٥٠)

وهذا الايمان بالتطور هو الذي كان يحصل
الاسناد ومن سبب انه
العدد (٥١) و الاساء الدرس
يكونوا خيرا منا واكمل » (٥٢) وبشكل عام
هم صاعه التطور وعده المس
الاؤلون جمعوا لرسم مروه اسلاف له كرس
فينا هو السعور بالقص تلامذاه فبهم » (٥٣)

ومرة اخرى يقول : « اما اى لائق بالسبب نعه
تعديل الضائقة به والحرص على صحته النفسية
والخلقية واني لانتظر منه الخير دائما رغم عيب

(٤٧) * الاسلام واشتابل ، * الادب ، ديسمبر ١٩٦٣ .

(٤٨) * احياء الماضي باستعمال النامية » * الادب ، يناير

١٩٦١ .

(٤٩) * التطور الادبي بين التنازل والتنازم » * الادب ،

رفسر ١٩٥٩ .

(٥٠) * المصدر السابق .

(٥١) * مع الرسالة والتنازع اسم واليوم » * الادب ،

اكتوبر ١٩٦٣ .

(٥٢) * المصدر السابق .

(٥٣) * المصدر السابق .

طغفولة

للتاعر حسين جليل



في الحفرتين ، ذبائنان ، بلا وميض ، تخلفان
 في غمة الليل الطويل ... على مدارات الدخان
 تسريان ... وتطفتان ... بلا زمان أو مكان
 وغل سنا السبوع ، يا احل الصبايا ، باهتان
 ... الزئبق اللاذع ، فيه تجدان ، ... وتفرقان
 يا نكهة العلواء ، يا فوح الطفولة ، يا سناها
 يا حضرة الغدوان ، يا نسخ الكراع ، يا شذاها
 يا حبة الرمان تسطح لهفة البلور فيها ...
 يا « نعمة الريحان » ... توري في مفارق ذروعيها
 يا « طفلة » ...



يا ضوء قلنديل ينير سري ايها
 لم يبق في الفتي ، لزهرك ، غير اشوات السحاب
 الريح تنشرها ، وتندوها ، على غمش الضباب
 وذئالسن ، بلا وميض ، نخفان ... مع السراب
 في حفرين عليهما .. نصر اطواق العذاب ..
 يا « طفلة » ...



أم يبق في منها ، سوى ذكرى هواها
 وشدي براتها ، وطيف عيونها ، وصدى حطها
 .. ويح «البراعم» .. يا لكهل متعب خفت رؤاها
 في دربه ، فمضي .. يطاردنا ، ليبحث من صباها
 بقيا صباه ، ... وذكريات أطاعتها مقلتها
 .. ويح الطفولة ،
 أي قلب لا يذوب على لظاها
 ويموت شوقا ، دونما نسيا
 ... ويعلم في جناها

نشثرو وكتاب الخطيب

نصام ن كنور

محله - سابعه - ن

عنه وصده وصده ثروة طائلة تركها له أبوه
أحق كـ في حجر لابنه هؤلاء الأوصياء ، ففقدوا
بالمهد وجسوا على الطفل لصغير شر جناياه محرومه
من التعليم ومن المال ، ومنحته والدته شفقة به من
اوتباد الملاعب الرياضية • فشب ضعيف الجسم
قليل العلم والمال حتى أربى على السابعة عشرة من
عمره • وتربى سيثرون في كنف والد عليل يقطع
وصه بقرابة الأدب الروماني القديم منتقلا بين رومة
ويين قريه أريسيوم Arpinum مسقط رأس
سيثرون • وكانت عائلة سيثرون تفتسب إلى طبقة
مزارعين

novus hom • إذ لم يسبق لأحد من افراد أسرته
أن يكون من الطبقة العليا • وكان مولده في
شهر أيار من عام ١٠٦ ق م ، كما
حزبنا هو في رساله إلى صديقه أتيكوس •

أشبهنا • تعلمه في المدارس الخاصة
• بصيغة روح خالته • وكانت المدارس التي
يرس • لا يسه في ذلك العصر يرفع عبد أسناد
الذين يعضلون أرسال ابنائهم إلى المدارس الأجنبية •
وبعد أن أنهى درسه في رومة ، رحل إلى رومة •
من ذلك المنبع الصافي • وعندما جاء مولد الرودي
إلى رومة ، كان سيثرون أحد تلاميذه • وبعد أن
جاوز سيثرون العشرين ، رحل مرة أخرى إلى مولد
في جزيرة رودوس لينهل من علم ذلك الربى الذي
درس عليه أكثر معاصري سيثرون ، ولا سيما
بوليوس قيصر •

و هناك قصة طريقة تحكى عن سيثرون ومولد
في سنة الفترة الأخيرة • فقد كان من عادة مولد •
رحل إلى رومة إلى تلاميذه يقرأون عليه ما دبحوا من
• صديق • يعلق على انشائهم قاذبا أو مثليا •
غير أنه لاقرأ عليه سيثرون موضوعه ، بل يمولد
صامتاً لا ينطق • فسأله سيثرون عن سبب ذلك •
فأجابته : لقد ضاع مجد يونان كله ولم يبق لها غير
المصاحبة والبلاغة ، والأنا أرى شابا رومانيسا قد
سلبها حتى هذا الكيفر !

اسم عاش في كل عصر و زمان .
علما على العصا والصبيان •

سيثرون

ديومستيس سبق في الفضل لسبقه في الزمن
والاستعداد له أكثر من غيره • طلاق • له سيثرون
فهم واحد ومجده • سيثرون إلى أحطه منه
بعونه • كما يمدد بقرائه الأسباح • وهو
المؤلفات وكثرة أرسال إلى حلقه معه • كما
لسيثرون فضل يحكم في عهده • كان
وبذل الجهد • وقد أحسن كل من يلو •
• كوميديان في المفاضلة بينهما • إلا أن كل مقارنة
بينهما وإن طالت وأى جدل في تفضيل أحدهما على
الأخر وإن كثر أمر لا فائدة فيه ولا طائل تحته •
ويكفي المرء أن يعرف أنهما عظيمان ، كل في زمانه
وفي وطنه •

اختلف الخطيبان في نشأتهما ، وإن اتفقا في
نضالهما عن الحرية ، ودفع كل منهما حياته ثمن
لهذا النضال • نشأ ديومستيس بيتا محروما قسا

७५

راستولى على الرسائل التى كانت مهم • وعندئذ
أمر بالقبض على المتآمرين ، وعرض الأمر على مجلس
الشيخ الذى أمر بأعدامهم • وأسرع سيثرون فى
تفقد قرار مجلس الشيخوخ خشية أن يحاول بقية
'أسرع كسبه' • وبعدئذ المتآمرين ،
رمى 'الطريقة العذبة فى تنفيذ أحكام الأعدام فى
رومه • سارع سيثرون الى إعلان الخبر فى كلمة
واحدة : عاشوا vixere • وأرسل سيثرون
رميله فى القنصلية لمحاربة كاتيلينا • فهزم كاتيلينا
وقتل فى المعركة • غير أن حزب الشعب Populares
الذى كان يرأسه قيصر بدأ يثير النفوس ضد
سيثرون ، متها إياه بأنه هدم أحد أركان الدستور
الرومانى ، عندها لم يسمح لمن قرر مجلس الشيخوخ
أعدامهم أن يلجأوا الى الاستئناف أمام الشعب •
وكان من الأمور التى لها دلالتها أن تقيما من نقب
العامه من أتباع بومبي • حبيب سيثرون ، وقف
ليصنع سيثرون بعد أن انتهت مدة قنصليته من أن
يقسم المن المتأداة • ولكن سيثرون أقدم بمنة
عبر معناه : 'أفقد وطء من حر كسبه' وناعه •



وفى أثناء ذلك عاد بومبي من الشرق ، وبعد أن
سرح جنده ، طلب الى مجلس الشيخوخ أن يقر تنظيمه
للمشرق وأن يمنح جنوده أقطاعات زراعية • ورفض
مجلس الشيخوخ كلا الطلبين • وزمجر بومبي ولكنه
لم يستطع أن يفعل شيئا • غير أن يوليوس قيصر
راى فى حيرة بومبي ورفض مجلس الشيخوخ فرصته
الذهبية • فمقد حلفا بينه وبين بومبي وكراسوس
فى سنة ٦٥ ق.م • واعتمادا على هذا الحلف ، فاز
قيصر بمنصب القنصلية التى دأبت فى التسايرغ
باسم • قنصلية يوليوس قيصر • ، لأن قيصر لم
يأبه فى أثناءها بمعارضة زميله فى القنصلية ولجأ الى
الحصيات التسمية ليقطع الطريق على تسلط مجلس
الشيخوخ على الحكم • ونال جنود بومبي أقطاعات
طبقا لقوانين يوليوس الزراعية • وغنجر سيثرون
ونكته لم يستطع عمل شيء • وتقلعت سيثرون فرأى
حوله نبلاء صفقاء ورعا تآمرين تحت قيادة محبته
يرأى معبوده بومبي وقد انغمس فى عصبة الأشرار •
فانطوى على نفسه يدرس ويؤلف • وقد عادت هذه
الفترة انصصيه بالخير على الآداب الرومانية •

الذى كان يريد القاهاه فى اتهام فيريس • ومن ذاك
الحين برز نجم سيثرون وأخذ نجم هورتنسيوس
فى الانقراض • ذلك لأن هورتنسيوس بعد أن ارتقى
منصب القنصلية تقاعس عن بذل الجهد الذى كان
يبدله من قبل فى دور القضاء •



وعندما تولى سيثرون منصب البريتور أظهر حبه
الدفين لبومبي • ذاك الحب الذى شقى به
سيثرون • فقد كان من جانب واحد فقط • فوقف
سيثرون يخاطب فى جماهير الرومان مؤيدا اقتراح
رجل من أتباع بومبي يسمى مانيليرس بإعطاء بومبي
سلطات واسعة • وكان بومبي فى ذلك الوقت قد عهد
اليه بالقضاء على القرصنة فى البحر الأبيض • وكان
يقرب من غلام • واشتد خطره حتى عهد من •
سأله عنها •

وقد أسعد سيثرون من نصيبه •
بومبي عبد ربه بعه نفسه لخدمة له •

وفى أثناء تلك السنة التى قضاها سيثرون فى
سبب عيشه فى بلاد الرومان •
الطريقة • بعد أن نزل الى الملك الأسفل وأمرقه
الديون • مؤامرة لقتل القنصل (سيثرون) وانتزاع
الحكم عنه • إلا أن امرأة من نساء الطبقة السفلى
فى رومة عندما سمعت من خليلها • وكان أحد أعضاء
المؤامرة • بعض أخبار المؤامرة أسرع الى سيثرون
وأخبرته بما علمت • وطلب منها سيثرون كتم السر
ودوام الاتصال بخليفتها وأصدقائه • وأخبره
(سيثرون) بكل ما يحدث • وعندما تم لمسيثرون
الإطلاع على كثير من أسرار المتآمرين • هاجم كاتيلينا
فى مجلس الشيخوخ هجوما عنيفاً • فلم يستطع
كاتيلينا إلا أن يخرج من رومة وأن ينضم الى أتباعه
الذين حشدتهم فى شمال إيطاليا • ولكن انتصب
المؤامرة الذين بقوا فى رومة ولم يلحقوا بكاتيلينا
أقصدوا سرا برفد جاء من بلاد الغال الى رومة ليلطف
من السلطات المسئولة دفع الضرائب الفاسدة عن
كروامهم • وقد سلمهم أعضاء المؤامرة رسائل الى
رؤسائهم فى بلاد الغال يطلبون فيها انضمام بلاد
الغال الى صفوف كاتيلينا الذى سيصيب مطالبهم بعد
تولية الحكم • ولما علم سيثرون بذلك • فاجأ أعضاء
لوقد بعد خروجهم من رومه على قنطرة قريبة من رومه

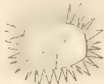
الا ليس السواد • فخرج من رومة مقهورا • وما كاد يخرج • حتى حشد كلوديوس دارة (دار سيثرون) وأعداهم الى الله اخريه • والله الحرية بريئة من هذا العمل اثاثان •

الا ان سيثرون وجد في مفاه اصدقاء كان جل منهم اسعاده وادخال السرور على قلبه • وبرز في رومة اصدقاء قابلوا كلوديوس بمثل عمله وقاوموه على طريقته وبهجه • وما لبث كلوديوس ان انقلب على يومي • وراى يومي خطاه في التضحية بمن آجبه • وبدأت الدعوة الى اغاء قرار نفي سيثرون ومطابته بالعودة الى وطنه • وعاد سيثرون عودة ططر • وهو يهتز طربا عند وصفه للترحاب الذي دربل به في قرى ايطاليا او في مدينته رومة نفسها •

ولولا ان رسائل سيثرون التي ارسلها الى صديقه تيكونس والى اهله وخاله قد بقيت وبشرت بعد موته ويدون اذنه • لما وجد أحد وجهه بنظن في مسلك سيثرون • الا ان رسائله حيث عليه • فهي تقطر دما لا دموعا • وهي مليئة بانشد الذي ولا يهزات الى جنة وعدم مقاومة انشر بالشر • وحين ان الحيلم على شخصيه سيثرون في هذه السن التي لم يكن من اللحن ان يطلع عليها أحد • انزلت لهم فيه ظلم واجحاف • وسيثرون • وصاحبه • حتى يبلغ الذروة •

وبعد ان عاد سيثرون وجد ان الحلة السياسية يافيه على حالها • فعاد الى انهادته • لما ان اسفاه الذي ران على قلبه كان قد كشف • وظهر له الناس على حقيقتهم • وصرف ولده في اصلاح حربه واستعادة داره وبناها • ثم اكنائيه كوارث تنليه • فتأملت العلاقة بينه وبين زوجته تيرنتيا • فطلمها بعد رواج دام أكثر من ثلاثين سنة • ثم ماتت ابنته يولييا التي كان يحبها حبا شديدا • فحزن عليها حزنا عميقا • وأغلق على نفسه باب داره • وحرم على زوجه الصغيرة التي افترق بها بعد طلاقه • تيرنتيا دخول داره • ثم طلمها بعد ذلك لانها لم تنجح في مواساته • وملاّت راسه افكار غريبة • فأراد ان يصح ابنته في مصاف الخبالدين وأن يبنى لها لدابج والمابد • ولكن صديقه الحميم • أنيكونس • كان الى جواره يؤامسه ويخفف من وقع المصائب عليه • ومن الرسائل الخبالدة التي ارسلت الى سيثرون لوماسه في محنته رسابه من سوليبيكيوس Sulpicius بداما بالتفجع على من قضى عليهم عند تدمير قرطنجة وكورنث وسموط النجمهورية الرومانية وهيام ابنائها بما لا يفيد أو ينفع في

ولما اضرب موعد نهاية فصليه يوليوس قيصر بدأ سيثرون في التحرك • وخشى قيصر من لسانه وبياحه • وأمن أولا باخسده باليمن ومداراته • فطلب اليه أن يذهب معه في حاشيته كنائب legatus الى بلاد الفال • او يقبل القيام بجونه تعثيشية في انحاء الإمبراطورية • ولكن سيثرون أبى واستكبر • فقولاه من يد قيصر • محظم



الدستور الروماني • يعنى تخليه عن مبادته وعييده • بل ان سيثرون اخبر رئيس مجلس الشيوخ بعزمه على مقبضة مشروعيه وما بين قيصر اذراعيه • وراى قيصر ان الخطر كل الخطر في ترك سيثرون حرا طليقا • ومال الى نغيسة كلوديوس في نيد أسرته احرقة والذلول عن طريق التبن في صعوف العامة piebs يستشي له ان يعين نيقيا (بريون) • وبذلك يتمكن من مهاجمة سيثرون • وكان سيثرون قد سبه صد برد • ho Deu • رحتيه لمرء ودحوه بين • مره قيصر • وقد طلى فيه • مراد قيصر يجب ان يكون • رغدما قدم كلوديوس لمحاكمة • ولكن سيثرون كذبه في رومة في ذلك اليوم • وشهد بأنه راه في رومة في ذلك اليوم • ومن ذاك الوقت احترم العدا بينهما • ونشأ ذلك العدا الذي لافى منه سيثرون طلما وعنتا والذي انتهى بمقتل كلوديوس •

ولما كان التبن عملا دنيا خاضعا لرئيس الكهنة pontifex maximus • كان من الحزم • فوجه على دعب كلوديوس في اسره لنبسه • سيثرون • فمقتل كلوديوس في سيثرون وخشى منه تركه حرا • وفاق على ان يتخلى كلوديوس عن أسرته الارستقراطية • وأن يسفل في صعوف العامة • فتم لكلوديوس ما أراد • وكان أول عمل آتاه هذا المارق المذموم بعد انتخابه • (تربيل) • هو انه حصل على قرار • بنفى كل من حرم رومانيا من حق الاستئناف امام الشعب • • وكان هدفه الوحيد طليما هو سيثرون •

وتلفت « سيثرون » حوله • فراى قيصر يؤازر كلوديوس • وراى يومي يهرب من رؤيته ان ذهب لقابله • وراى أعضاء مجلس الشيوخ ولا حول لهم

الذي أرسله : سيثرون ، ليكون في حاشيته ميسر
في بلاد الغال على مثال شيئا من كرم فيصر المعروف
وهذه الرسائل مليئة بالظرف والمزح .

و لقد طال عجبى لم انقطعت رسائلك عني ! وقد
اخبرني صديقي بانسا بانك اعتنقت مذهب ابيقور .
ياله من مسكر شهير ! ماذا كنت تستعمل لو اني
ارسلت لك رسالة - بعد ذلك -
لقد كنت محققا عندما اتفقت مع صديقي ريبوس
Zeno ولكن على أي نهج ستدافع عن افانوس
مليدي ، اذا كنت لا تقبوم بعمل الا من
احل نفسك ، لا من اجل مواطنيك ؟ واين تقع تلك
الصيغة التي تأتي في باب الائتمان : ينبغي ان يسود
حسن التعامل كما يسود بين الاخيار ؟ وأي رجل
هو ذلك الذي لا يقوم بعمل الا من اجل نفسه ؟
وأي قاعدة قانونية ستقرر : للقسم بين الجميع ،
د . م يكن هناك عدم من نفسيتك كل شيء
بمقياس لذاتهم ؟ وكيف ترضي عن القسم بجوبيتر
أحمر . ذلك يعرف ان من شأنه ان يصف
جوبيتر من حد . من سمعت لاهن قهره
أولوبراي ، اذا قررت عدم الاشتغال بالسياسة ؟
لهذا ، اذا كنت قد قطعت الصلة بينك وبيننا ، فإني
أحمل ذلك على مصفي . وان كان من المفضل لك
الآن ان توافق بانسا على آرائه ، فإني أعف عنك
وعلى أي حال ، أكتب اليك بين العينة والتمه بعد
تقبل . ١١٥٠ د . ان . ب . ل . ك . م . ن . هـ .
د . م .

لم يكتب سيثرون في البلاغة الا ليدافع عن
نفسه . فقد رماه خصومه بأنه من أتباع المدرسة
الاسيوية ، واختصوا انفسهم بالأسلوب الاتيكي .
وكان على رأس من وجهوا سهام تقديم الى سيثرون
كالغوس ، صديق كاتولس ، الذي تبادل مع
سيثرون رسائل قذف فيها كل منهما في بلاغة
الأخر . وقد حمز ذلك رجلا رقيق الحس مرهف
الشعور مثل سيثرون الى بذل كل جهد لمي التهمة
عن نفسه والصادق الجاهل بخصومه . فترجم أعظم
خطبتين في اللغة اليونانية ، وهما خطبة عن التاج
لديسوستينيس ، وخطبة ضد كتيسيقون
لايسخينيس ، وقدم لها مقدمة لا زالت باقية ،
ولكن الترجمة نفسها فقدت . وقد انتقم سيثرون
لنفسه شر انتقام من كالغوس فوصفه في تاريخه
بأنه ادبى في كسائه بروبوس بأنه أولسع
بالصقل والفقد الذاتي حتى فقد اللحم والعصب ولم
يبق الا الهيكل العظمي ! وقال عنه كذلك انه اذا تكلم
انفض الناس من حوله . . وقد هجا كاتولس ،
صديق كالغوس سيثرون في مقطوعة من النوع
الذي يسمى بالدم في صيغة المدح .



ARCHIV



وكتشاف الخطاب Orator هو أعظم ما كتب
سيثرون في البلاغة ، بل هو أعظم ما كتب في
الريطوريقا ، اذا استثنينا كتاب أرسطو ، فن
الريطوريقا . وهذا الكتاب الذي ديجي سيثرون
يصور الخصائص الأساسية التي يجب أن توجد في
الخطيب المثالي . ويعترف سيثرون بأنه لم ير مث
هذا الخطيب ولم يسمع عنه ، بل ربما لن يوجد له
مثيل في العالم . فسيثرون يرسم صورة خيالية
أو مثلا أعلى لمن يريد أن يتنسم ذرى الفصاحة
والبيان . وقد أهدى هذا الكتاب الى بروتوس ، أحد
الذين اشتركوا في مصرع قصير .

وينقسم هذا الكتاب الى ثلاثة أقسام : المقدمة
tractatio (١ - ٣٢) والموضوع prooemium
(٣٣ - ٢٣٦) والخاتمة epilogus (٢٣٧ - ٢٣٨)

ويبدأ الكتاب ببيان صعوبة مثل هذا الموضوع
(١ - ٢) وبين أن الصعوبة يجب ألا تقف حائلا
بين اثره ، ومحاولة نسلي ذرى الفصاحة (٣ - ٦) .
ويذكر موضوع الخطاب بدقة ، ويستعين في رسم
صورة للخطيب المثالي بالفلسفة والمثل العليا مع

كان سيثرون محبا للمكاهات . وقد جر عليه
هذا الم الطريف في خلق الأعداء شرورا مستطيرة .
وقد افرد للمكاهات بابا خاصا في كتابه . عن
الخطيب De Oratore ومن تكنه ابداعه مدخولته من
كثرت والمتناقضات الرواقية عندما دافع عن مرونيا
Murena . ومن كلماته الماثورة انه رأى مرة صهره
دولابلا ، وكان قصير القامة متمطفا يسيف طويل ،
فصاح به : من الذي ربط صهرى العزيز الى هذا
السيف الطويل ؟ ومن نكاته اللاذعة ما حكاه عن
حسنه في سببه . ومن حديث آخر وكان
الآخر ينكي كد . من سببه غمياكيه
جده . رده سمع صهره على شجره لن اعم
دازه . فصاح الآخر : اي صهر اتيك ان بعضي
عصنا من هذه الشجرة لأغرعه أمام بيتي !

أفلاطون وبالفنون الجميلة ، ولا سيما أعمال فيدياس (٧ - ١٠) • فدراسة الفلسفة ضرورة ماسة (١١)
والخطيب المثالي يجب أن يلم بالأساليب الثلاثة : (١) السهل المتنوع *tenue* و (٢) الأسلوب الوسيط *medium* و (٣) الأسلوب السامي *grande* (٢٠ - ٢١) وقد اتفق ديموستينيس الأساليب الثلاثة ولهذا فهو أصمدق نموذج للبلغة الأتيكية (٢٢ - ٢٣) • ويأتي بعد ذلك مناقشة عن الأسلوب الذي يجب أن يتبعه الخطيب في رومة •

ويبدأ موضوع الكتاب بالتحدث ثانية عن صعوبة الموضوع وعن بروتوس الذي طلب إلى سيشرون الكتابة في مثل هذا الموضوع وعن رداء كاتو *laus Catonis* ذاك الكتيب الذي وضعه سيشرون (٣٣ - ٣٥)

ويشير سيشرون إلى أن صعوبة الموضوع واختلاف الآراء يجب ألا تحول بيننا وبين رسم صورة للخطيب المثالي (٣٦) ومن الممكن قصر هذه المناقشة على الخطابة العملية ، قضائية ومشورية ، أما المشافهة فهي عامة جداً في تكوين الأساليب (٤٧ - ٤٨) • ويسر المؤلف بعد ذلك صعوبة اللقاء (٥٥ - ٦٠) • ثم يسلط ذلك على بعض الأساليب ومقارنة أسلوب الخطيب المثالي بأسلوب سيشرون والمؤرخين والشعراء • ثم يبدأ سيشرون في بحث الأسلوب من وجهة نظر أوطانته لا من حيث المنهج ، وعلى شرح دعواه ، وعلى ذلك بالفاط سهلة عقبة ، وإدخال الضرور على قلوب سامعيه *delectare* ويصل هنا استعمال بلحسمات البدعية ، ثم التأثير على الفضيلة *flexare* • وهذه هي الخاتمة التي يز فيها سيشرون كل من عده والتي اغرم بها الرومان ونبدعها اليونانيون • ويكفي أن يشير الإنسان إلى خاتمة العملية الثانية : (تب إلى رشيدك ، ياماركوس أنطونيوس •) ليلترك مقدرة سيشرون على التأثير في نفوس انتظاره • وتظهر أهمية المواعاة *docere* عند الحديث عن هذه الوطائف ، فكل مقام مقال • وهذا مبدأ عرفه أرسطو وأماض فيه سيشرون وجعله هوراس الشاعر الروماني أساس رسالته في فن الشعر •

ويعود سيشرون إلى دراسة الأساليب الثلاثة ، ونموذج السهل المتنوع هو ليسيبياس الذي اتقن بعض شخصيات من كتب لهم خطأ لانفانها في دور القضاء حتى ليخيل إلى السامع أنها من صنع أعلامهم ووحى قرائحهم • وهيريديس وأيسخينيس هما نموذجا الأسلوب الوسيط • وكان هيريديس من

أبصار ديموستينيس ، أما أيسخينيس فكان من ألد أعدائه السياسيين ومن المقربين عند فيليب ملك مقدونية وابنة الاسكندر الأكبر • وقد ضاعت كل خطبة هيريديس قبل أن يكشف عن بعضها في مصر • ما عوذج الأسلوب السامي فهو ديموستينيس نفسه ، ويشترط فيه أن يكون قادراً على مباداة صاحبي الأسلوبين السهل والوسيط • ويستعرض سيشرون بعض خطبه (خطبة ميشرون) ، ولكنه لا يقتطف منها شيئاً ، وإنما يبين أن ذلك سهل ممكن • وبمسا أن الفصاحة تعتمد على الفلسفة ، فيجب على الخطيب أن يلم بجميع أنواع الفلسفة من جدل وأحلاق وطبيعات ، فضلاً عن أن عليه دراسة القانون والتاريخ والبلغة • ويقف ذلك بحث في التعميم *causis* والأفعالات *passis* والاستعمال الجيد للمحسنات اللغوية وحتى يحسن اقتطاف الحكم في الخطب • ويختتم سيشرون كتابه بإخالة بدراسة الأسلوب من ناحيه الأنعام (١٤٩ - ١٦٢) وقد اغرم سيشرون بالثر الموسيقي الذي أذاعه جورجياس في بلاد اليونان ، وسار في اثره تلميذه أيسوقراط • وقد عني العلماء في العصر الحديث بدوايه أوزان التنس عند سيشرون ، ولا سيما *Zelenki* • وقد وجد *esso vid* — *u u u* —

وينهى سيشرون كتابه (٢٢٧ - ٢٢٨) بتوجيه الحديث كما بدأه إلى بروتوس قائلاً انه إن كان قد أخطأ ، فمذره أنه أراد إكرام صديقه وأن الموضوع فوق طاقته •

الخطابة والفلسفة :

فلنكن هذه أذن من المبادئ الأولية التي مستصحب فيما بعد أكثر وضوحاً : من المحال تنشئة ذاك (السنج) الذي نحت عنه دون نفسه • لا لأن الفلسفة جماع العلوم ، ولكن كعامل مساعد ، كما تعين الألعاب الرياضية على التمثيل •

فكثيراً ما فوئن حقاً الحقيير بالمعظييم • إذ لا يستطيع إنسان ما أن يفيض في حديث بلاطة على محلبات الأنبياء العظيمه دون فلسفه • ولهذا

يسمى صافيا كنهه الهادي ، أما توكيديديس فتعقم بالانفعالات ، يصف الأعمال الحسرية في أسلوب حربي . وقد قال عنهم ثيوفراستوس : « أول من حقن التاريخ إلى التحدث في أسلوب أكثر عراة ، وأكثر رية مما تجسرا أسلافها على استعماله » .

وجه من بعدهما إسقراط الذي أخضه أنا نفسي بكل مديح في كل الأوقات ، وافصله على من سواه من كتاب هذا الفن ، غير أنك اعتدت ، يا بروتوس على الاعتراض في رفق وبعلم غزير . ولكن ربما لن تشيبت برايت إذا عرفت المميزات التي أوجي إليها ثنائي . ذلك لأنه لما رأى أن تراسوماخوس وجورجياس وهما ، على حد قول السودة ، أول من قيد الألفاظ بالألفاظ ، قد حطوا هذه الألفاظ بحمل ميثوره ، كما أن جعل توكيديديس بتراء وليست ، أن صرح هذا القول ، بذاته الاستدرة ، كان أول من بدأ في إظهار جملة وشحنها بالألفاظ والألفاظ تعذبة وما كان قد نفع هذه الميسادية إلى الصعوبة الذين احتلوا في الخطاب والكتابة مركز الصدارة ، حتى لذلك إن تسمى « مصنعة » البلاغة . وكما أني لو كنت من الذين يسمون « المصنعة » ، فليست سبوه على يوم ، حربي ، فكذلك يجب على إسقراط أن يحضر آراء أهل « مصنعة » بآراء أفلاطون . إذ يدع سقراط ، « مصنعة » ، أن يسمع مقربا من محاوره بروتوس هذه الآراء ، لا يزال إسقراط « مصنعة » ، ولكن سري أن ذكر ما أنشأ « مصنعة » ، ويبدأ فإيدروس عن هذه النبوة . ويرد « مصنعة » ، أن أنه يسمع مقربة أكثر من تلك التي تظهر في خطاب ليسيلاس ، كما أن في طبعه ملا حري أن القصدية ، حتى أن عني ليزول في المستقبل أن علمت أنه - إذا ما تقدم به ليس - أما أن سر الأحرار ليس كسوا حطوا في يوم من الأيام من هذا ضعف الذي يجرده عليه كانهم أقزام ، وأما ألا يتبع ذلك الأشياء وهو في أشياء أكثر سوءا ، إذا ما نقت فيه إله من روحه ، ففي عقل هذا الرجل طبيعة و فلسفة ما ه هذا ما ينبغي به سقراط عن الإسقراط في مرحلة شبابه ، ولكن هذا قصه من ما كتب أفلاطون عنه وقد وصل إلى مرحلة الكهولة ، وأفلاطون يكتب كقرين لإسقراط في العمر ، وكفيلسوف طارد جميع معلمي الخطاب ، ولكنه أعجب بإسقراط وحده ، وليس لي الذين لا يحبون إسقراط أن أخجل مع سقراط ، ومع أفلاطون .

يقول سقراط في محاوره فإيدروس لأفلاطون : إن بركليس بن جميع الخطباء في شيء واحد ، أنني أنه كان تلميذا ، لأنا ساجوراس ، أنيلسوف أنطيمي . وهو يطن كذلك أن بركليس تلقى عن أستاذه أشياء عجيبه بأخرة ، فضلا عن أنه مدبر له بفزارة الخطب والمصاحبة ومعرفة - وهذا هو أساس الفلسفة - أي نوع من الكلام يمكنه التأثير على قسم قسم من أجزاء العقل . ويمكن أيضا الوصول إلى هذا الحدس في حالة ديموستينيس ، ومن رسائله يمكن أن نذكر مبلغ تأثيره على الاستماع إلى أفلاطون . وليس من المستطاع دون دراسة للفلسفة أن يميز الجنس من النوع في أي شيء ، أو أن نشرحه بدقة . أو أن نميز بين الحق والباطل ، أو أن نلاحظ النتائج ، أو نرى التناقضات ، أو أن نميز الغامض ، وماذا أقول عن العلم بطابع الأشياء وهو يمد الخطيب بفزارة كبيرة ؟ وماذا أقول عن الحياة ، وعن الواجبات ، وعن الغفيلة ، وعن الأخلاق ، وهي أشياء لا يمكن فهمها أو التحصيل عنها دون دراسة عميقة ؟



النثر الموسيقي :

يقال أن تراسوماخوس من بلدة خالقيدوس وجورجياس من بلدة ليونتيني Leontini كانا أول من علم هذا الفن ، وجاء بعدهما ثيودوروس من بلدة بيزنطة وكثيرون آخرون يطلق عليهم سقراط في محاوره فإيدروس اسم « من يحسنون تدريس الخطاب » Λογοδιδάσκους وقد اتوا بأشياء كثيرة بأخرة ، ولكن لما كان هذا الفن لا يزال حديث الشبوة ، فإن الفاضل لم تكن سلسلة ، وكان نثرهم الموسيقي يشبه أياها من الشعر الركيك ، كما كان يتواءم بالمحسنات البدئية .

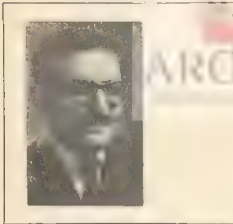
ولهذا استحق هيرودوت وتوكيديديس كل إعجاب ، لأنهما عاشا في ذلك الوقت الذي اردهم فيه من ذكرهم ، ولكنهما ابتعدا كل البعد عن مثل هذا التزويق ، بل قل السخف ، فيهرودوت





الفريد فرج

بقلم محمد اسماعيل محمد



أفريد فرج عبد من شوا -
المسرح هو رجب عبد من شوا في
أعلى القصر في ١٩٥٠
الأحرار من عام ١٩٥٠
له الفرقة الحكومية ، في ١٩٥٠
ديسمبر ١٩٥٦ ، مسرحية من شوا ، عبد من شوا
مصر ، مكتوبة بالعامية ، ، تناول حركة القادسية
السعي في بورسعيد أمام المسرحية في عام
عليها عام ١٩٥٦ ، وتوصف كـ كف تظهر الحركة
الأفراد وتصور مفهومهم السياسي والاجتماعي وتوجد
بين القلوب وتحفز المشاعر وتشجذ الهمم ، كما
تتكسر صورة للتفاني في الدفاع عن أرض الوطن
من جانب الرجال والنساء على السواء وكف تدفع
بالشراء أن من ناحية مكانها إلى حساب الرجل
في مساواة حقيقية ، مع عدم طمس طبع الأنثى أو
ستر ضعفها النسبي عن الرجل .

وعرض المؤلف في هذه المسرحية ذات الفصل
الواحد آراءه السياسية في الحرية وكف أن قصته
الحرية لا تتحرك ، بحرية المرأة حر ، من حرية الرجل
وحرية الفرد حر ، من حرية الوطن وحرية الوطن
حر ، من قصته الحسرية في جميع أنحاء العالم ،
والمدافع عن الحرية تسعى أن تدافع عنها مفهومها
الشامل والأحد دفاعها صعباً مشواً ، وأسرحته
هذا المعنى مسرحية ذهنية ، شخصياتها مسطحة
ليس لها عمق إنساني ، لأنها شخصيات تعرض

في هذه المسرحية يتفعل المؤلف بأحداث عام
١٩٥٦ ويربط بين قضية حرية الوطن وقضية
الكفاح في العالم لدفاع عن الحرية ضد المعتدين
العاديين ومن حرية المرأة ونصوص شخصيتها
ورغبتها في الكفاح والمشاركة الفعالة في الحركة
وفي العمل المنهج ، مؤكداً بذلك شخصيتها ، مدعماً
وجودها عن طريق إيجابيتها لا عن طريق العطف
والملح والاشعاع من جانب الرجل .

السجن ولكي العائدة لا يلبث أن يهرب من السجن ليقود جيشه الى الحرب . ويدرك أختاتون أن سياسة السلام المطلق التي يدعو اليها لا سبيل الى تحقيقها بل وينتهي بالامر الى الاعتقاد بأن هذه السياسة لا يستطيع أن يعتنقها ويشر بها الا نبى، واما السلوك فلا سبيل الى اعتناقهم مثل هذه السياسة عير العملية وعلى أساس هذا الاعتقاد يتنازل عن الملك لابنه الأكبر معضلا لا يتفرغ لشر رسالة السلام في الأرض كنبى متحول .

وقد أثار عرض مسرحية « سقوط فرعون » موجة عاصفه من النقد الشديد ، فكتبت جريدة المساء يوم الاثنين ١١ نوفمبر ١٩٥٧ مقالا بعنوان (انفصال المسرح عن الجمهور قه سقوط فرعون) أعرب فيه كاتبه عن غموض المسرحية قال « هل هي فكرة دينية تدعو الى التوحيد ، أم هي فكرة إنسانية تسخر الى السلام ، أم هي فكرة تدعو الى مقاومة الاستعمار ، أم هي كل ذلك أم غير ذلك؟ كاتبه أدري » . واختم الكاتب مقاله بقوله « وبعد .. نحن نرجو أن يؤمن معنا المؤلف بإن جمهور تلعب دورا ايجابيا لا سلبيا في حياة أي مسرحية .. » .

د علي المؤلف في جريدة المساء أيضا يوم ١٢ نوفمبر ١٩٥٧ بقوله ان « المسرحية .. » .

وعلى الرغم من شر المؤلف لفتح فهم المسرحية وصحة فهمها كان حلايا بعد استمر شهر أو بعض شهر ، مما دعا المؤلف الى كتابة مقال بجريدة الجمهورية يوم السبت ١٤ ديسمبر ١٩٥٧ رد فيه على الحملات القاسية التي وجهها له النقاد ختمه بقوله : « وهكذا خضت التجربة .. » وخسرت منها أصلب مما كنت ، وأكثر نفلا وأعظم اقبالا على ارتياد أفانق التجارب المسرحية ، وتجارب الصياغات المصرية للعمل الفني والأدبي ، واكتشاف منابع الفن المتدفقة وتوحيد عمل .. وان أقف مدافعا عن قسده المسرح المصري الحديث ، وعن المسرحية المصرية .

وحسنا فعل المؤلف بأن خرج من تجربة « سقوط فرعون » أصلب مما كان وأكثر نقالا ، فلو أنه تقاضى أو سمح للباس بأن يتطرق الى نفسه أو استجاب لن نصحوه بالابتعاد عن التأليف للمسرح لكنا قللنا ببعده عن العمل المسرحي مؤلما جدا ، من أكثر شباب الكتاب المسرحيين المعاصرين

أفكارا مجردة ، وليست من دم شخصيات دراميه بالمعنى الكامل .

وعلى النمط نفسه في المسرح الذهني أو مسرح فكره كتب المؤلف عددا من مسرحيات « الإجماع » واحد ، وهي مسرحية من فصل واحد نشرها المؤلف في مجلة آخر ساعة في ١١ أغسطس ١٩٦٥ ، وقدم لها بقوله أنها عن قصة لم تقع ولكن كان من الممكن أن تقع وحدد زمانها في ٢٥ مارس ١٩٦٥ ومكانها القاهرة أما شخصياتها تتألف من صحفي داتمركي ورئيس إحدى لجان الاستفتاء لانتخابات رئاسة الجمهورية وعضو اللجنة بعض الأشخاص من منهم موظف وطالب وعامل وآخرون . وفكرة المسرحية أن صحفيا داتمركي من المؤمنين بالسلام وحرية الضعوب يكون قد زار غزة واليمن وطاق العالم - كوروا - فيتنام - حرائر - الكونجو - قبرص - وحضر الى القاهرة في أثناء الاستفتاء على رئاسة الجمهورية . فهال ما رأى من « ارادة التقدم وحب العدل والتصميم على السلام » . وفي غمرة الحماسة أخذته نشوة عارمة للتصويت في جانب الشعب لاسحاب ناصر بياسه عن الملايين من غير المصريين .. رمزاً لامل هؤلاء المصريين على « وحدة الأمة » .

ولم تلت مسرحية « صوت البحر » لفريد فريج ككتابت مسرحي ولم تلت المسرحية في الأوساط الأدبية ونس النقد ما تحسبه مسرحية « سقوط فرعون » . في ثمانية مناظر وكتبها باللفه العربية ، وعرضها العرفة القومية أيضا على دار الأوبرا في شهر نوفمبر ١٩٥٧ ، وذلك على الرغم من أن مسرحية سقوط فرعون من نوع المسرحيات ذات القضايا أيضا ، أي من المسرحيات الذهنية التي تعالج قضية من القضايا وهي هنا قضية السلام ، فحاشاؤن الذي عرف في تاريخ مصر بالدعوة الى التوحيد والى المثالية الاشتراكية ، يتبنى في المسرحية سياسة السلام المطلق ويدعو الى هذه السياسة ويرفض ان يلجأ الى الحرب لأي سبب كان ، بينما كهنه آمون الرحيون يرفضون هذه السياسة ويدعون الى « حرب للمحافظة على المستعمرات المصرية في آسيا وإفريقية ، ويرسل هؤلاء الكهنة واحدا منهم الى قائد جيش أختاتون وهو « حور محب » ليغريه بالخروج على سياسة فرعون وتسيير الجيش لقمع المستعمرات .

ويجذب الكاهن اللبيق الداهية في مهمته فيغري العائد بهذه السياسة ، بل ويغري أيضا زوجة فرعون عرسى نفس السياسة . ويحس فرعون بهذه المؤامرة فيأمر بوضع قائد جيشه وزوجته في

للدفاع عن الوطن فحسب ، وهذه العقائد الثلاث
تكاد تسير جنباً الى جنب في المسرحية مما تسبب
في غموضها الذي شكك منه النقاد .



الإيحاء اللفوي جزء من البناء المسرحي :

فأياها كانت الحقيقة التي يصورها عمل فني ما ،
فإن هذا العمل ينتسب بلا جدال لأفكار العصر الذي
أنتم فيه .

فاختاتون تىتازعه طيمەتان

وأزمة نفسه تنشأ من هذه الحماس الخطر .

يمكن أن نقول أن ألفريد فرج خرج على الأقل
بجريته اللغوية في مسرحية مسقوط درعوب بشمار
كاملة الفصح ، خاصة وأنه خاض هذه التجربة
بوعي تام بما يمكن أن تؤدبه اللغة من إحياءات
تخدم جو المسرحية نفسها ، كما تخدمها الإضاءة
والموسيقى والديكور ، إذ يقول في مقدمته
المسرحية :

« لقد فكرت أن المسرح اذ يقدم معتليه في ملابس ذات طابع وأسلوب تاريخي أمام ديكور مائل خطوطه واللوان وكل المنشآت المعمارية القديمة .. فمن الأوفق أن تكون لغة الحوار - أيضا - مصممة بنفس المنهج ، وذات نظام وجرس يتسجم مع الجو المحيط كله »

وتسوقنا هذه التجربة اللغوية في مسرحية سقوط فرعون الى تجربة أخرى مشابهة لها تماما ، أعني استخدام الحوار لا كأطار للمسرحية فحسب بل كجزء لا يتجزأ من نسيجها ، مارسها في مسرحية من فصل واحد ، بعنوان « الفخ » نشرت بمجلة آخر ساعة في ٢٤ فبراير ١٩٦٥

فهو على صرامته وقوة بطشه .. عاجز عن التماسك والتوازن ، يتعلق بأحداب الكلام ، وهو مصروع النفس .

ومن ثم يكون المؤلف قد أراد لأختناؤن أن يكون
بطلاً مسرياً - ترجحاً - ، راجحاً مفسره المأخوذ
لأنه لا يلقى الجاحد نصرة فعمل خارج عن
إرادته. بل لا بد من حذو بعض لغة البلاط . وهو
تكمي المساء ١٠ مساءً حوار أعاصيل ، هي يريد
أن يجعل من أرض حبه - لا يوسع في ذات الآن
شيئاً يلحى هذه الجملة - وكان من الممكن أن تبني
المسرحية بناءً واضحاً بحيث لا أنها انصرفت على
مسألة أختناؤن ، كما كان من الممكن أن تصنع
هدفها ومبررها أو أنها استندت الصراع الداخلي
على كان المؤلف يستطيع أن يثيره في نفس بطليها
أو لو أنها بسطت طرفي الصراع الخارجي ، بين
عقيدة أختناؤن في السلام المطلق وفكرة الحرب
الدوائية التي يعتنقها كهنة آمون في حين يعتنق
الشمس فكرة السلام المسموح وضرورة الحرب



أبو الهول حلاق بغداد (عبد التيم ابراهيم) ويوسف الوصلي
(عبد الرحمن أبو زهرة)

أن لغة هذه المسرحية هي الفصحى ، وإن اقتبست من اللهجة العامية ما لا يخرج عن جوارات الفصحى السليمة . شكل عام - وهي اللغة التي أراها تسيطر عليها - يتكلم مع أسلوب الملاحم والقصص الشعبية القديمة ، وتوافق مزاج عصرنا هذا .
ولأنتفاضة أن لغتنا العربية الفنية بالانفاط والتركيب الراحرة بشرة ضخمة للتعبير عن مختلف الأغراض والموضوعات ، تتبع هذه الطوعية أكثر من لغات أخرى كثيرة ، نظرا لأنها من أقدم لغات العالم ، وتمتاز بأنها عاصرت حضارات متعددة ومتنوعة واستطاعت أن تيمس في يسر عن هذه الحضارات كلها كحضارة فارس والهند والصين والمغرب والأندلس وشرق إفريقية وغربها ، وغيرها كثير من حضارات العالم ، فبانت لغة سهلة التركيب وافرة الموسيقى .

استلهام التراث :

نبه الأستاذ توفيق الحكيم وائد التأليف المسرحي في مصر والشرق العربي ، في الرسالة التي بعث بها منذ ثيف وتلاثين سنة الى عميد الأدب العربي الأستاذ الدكتور طه حسين الى « أن عناصر كل نوع من أنواع الأدب والفكر موجودة عند العرب كعناصر مجرد عناصر » فلماذا لا نستخرج هذه العناصر ونصالحها ونبويها ؟ لماذا لا نضع مثلا كل حوار من هذا الطراز في الشكل التمثيل على قدر المستطاع ، ونجمعه على أنه نماذج تمثيلية من الأدب العربي ؟ إذا

ولعل خشونة هذه المسرحية القصيرة المثيرة هي التي فرضت على مؤلفها فيما يبدو أن يحسار الصعيد مكانا لأحداثها وأن نشت بهجه الحوار الصعيدي - لأول مرة - في نصها المكثوب .
فاللهجة هنا - كاللكن - ليسا أطارا لموضوع المسرحية إنما جزء من صميم نسجها . والمسرحية حوار يجري بين اثنين فقط : عمدة في الصعيد وخفيبر .
عمدة يحاور خفيبر - جودة - ويغريه بقتل شريكهما الضمير المجرم الهارب ببدان اكتشف أمره خشيته أن يغضى بالسرفيجر معه العمدة وجودة الى حبل المشنقة في حالة وقوعه في يد البوليس واعترافه باشتراك الاثنين معه فيما ارتكبوه من جرائم واقتسام ثلاثتهم الاتاوات . حوار ينساب في براعة وفي غاية الدقة والإحكام ، يرادو العمدة جودة على قبل الضمير ، فحس بالحركة في الكلام وباشطاط الدمي النبوء للعمدة ، والحيث الشدد - الذي يطوى عليه مكر الأسس - سعدان وهم جالسان . ويكاد التاري أو المشاهد يشعر بالحركة والدوية تسود الموقف وتفجره بالنشاط والانفعالات لا رتابة ولأمل في حوار قوامه جمل قصيرة قاطعة كالسيوف الحادة تهوى كغريبات عصي التحطيط

وخشونة لغة الحوار ، ولهجة الصعيدية يساهمان كجزء لا يتجزأ في إشاعة جو الصرامة والجهامة الذي يكون الموضوع .



وفي مسرحية حلاق بغداد التي تجري حوادثها ، كما تحسب المألوف ، في بغداد الحالية في العرن الخامس أو السادس الهجري ، حرص الفريد فرج أيضا على احسار لغة نسج مع هذا العر العربي الأسطوري . فيقول في تذييله للمسرحية المنشورة والتي قدمتها الفرقة القومية للمرة الأولى في ١٦ يناير ١٩٦٤ .

« التي قد صورت بيئة عربية ، وأعرف أن مصمم الديكور والمسلسل ، كما أن المخرج والممثل ، سيستخدمون الوحدات التشكيلية والزخارف والأثرية العربية الختلفة أطارا لهذه البيئة . فلا مع لي من استخدام اللغة التي تنسجم مع كل هذه المؤثرات العربية وهي الفصحى .

ولأن طبيعة مسرحي تنسج محاذ لكل هؤلاء الفنانين لتطويع مؤثراتهم للأسلوب المصري ، ولأسلوب الحوادث الشعبية . فقد هيات لهم الحوار الذي يسهل تطويعه على هذا المتوال .

صح هذا من مجال العمل في الأدب العربي القديم
مصحح

وحق ما ذكره الأستاذ توفيق الحكيم ، فإذا كانت
ألف ليلة كنموذج من نماذج التراث الشعبي تستطيع
أن تتجاوز عصرها وتقرأ في عصور ماضية وأن
تتجاوز لغتها فتقرأ في ترجمات في بلاد بعيدة عن
بلادها مائة ثلاث بها سطو على عصر الحديث .
وإن كان هذا التراث خالداً فمن الممكن عن طريق
تحويله ، حتى يتلاءم مع الاشكال الأدبية المعاصرة ،
أن يقدم في الأدب المعاصر ، كما يحدث مثلاً حينما
يكتب أنور « أشيقون » بلفة مدر عنها ، عصر غير
عصرها فتصبح جزءاً من الأدب المعاصر ، ذلك
أن الشخص يستطيع أن يعيش في أي لغة
، يستطيع أن يعيش في أي عصر من العصور مع
استماعه لموسيقى العصر ، فإذا كان رسماً المعاصر
يعبر في كل ما له من ملامح لا يستطيع على
عصره أن يخلو ، وهذا العصر الخالد فيه ينبغي
كسبه عنه وتقديره لكل لغات العالم حتى ولو كان
الأدب العربي القديم لم يعرف الشكل الدرامي ، فإنه
مع ذلك وبسبب خلوه يمكن أن يعطى هذا الشكل
الدرامي ، وأن يقدم مادة غنية حصه لأعمال مسرحية
جيدة .

وقد استلهم الفريد فرج لهذه المسرحية
الحكيم واستلهم التراث ، فأخرج لنا ما
أثبت صدق ما ذهب إليه الأستاذ الحكيم .
عناصر كل نوع من أنواع الأدب يمكن وجوده
العرب وأن مجال العمل في الأدب العربي القديم
، كما أثبت للفريد نفسه عو كعبه في تصوير
الشخصيات المسرحية بما أضافه لأبطال القصص
والحكايات والروايات الشعبية التي وردت من الأدب
العديم من أبعاد درامية .

استلهم الفريد فرج ألف ليلة وليلة فغنى على
حكاية « بقيق الكسلان » قصصاً منها مسرحية تعليمية
من فصل واحد ، نشرت في مجلة آخر ساعة في
مايو شهر الإنجاز ، ١٩٦٥ ، وأخرجها للتليفزيون
العربي في ٢٦ ديسمبر ١٩٦٥ .

ويجري المسرح الحديث أخرجها حالياً ، و « بقيق
الكسلان » شخصية البائس الجوال في ألف ليلة
وليلة ، رسمه المؤلف التسمي « حكام معمر » وأصدر
عليه : الكسبل ، والتطلعات المستحيلة في أفلام
يقظته ، ومن ثم الفطرسية والكبر والقيمة ، لتوهبه
بإمكان تحقيق هذه التطلعات ، والجشع ، والحق
المشديد . الخ . . . غير أن المؤلف الشعبي لم يعبأ
بصاهر المعلومات الوثيقة بين هذه الشخصيات كلها ،
ولم يهتم .

وقد استخدم هذه الشخصية لمرس حكاية قصصية
معروفة - تكاد أن تكون دارجة - ، تتكرر في كل
العصر التسمي القديم تقريبا - هي مرة حكاية
بائعة لبن تحمل بالثراء فيستغرقها الحلم حتى ترقص
فترسل قديمها وتكتسب قدرة اللين وتكتسب أحلامها على
الأرض . وهي مرة أخرى بالثمن زواج تستغرقه
أحلامه فيترك زواجه فيكره . الخ .

وأسلوب رواية القصة الأصلية في ألف ليلة وليلة
أكثره على لسان البطل ، وبناءها متكامل وتنطوي على
مفرد تعليمي واضح وبسيط ، وتناولها المؤلف
المعاصر الكتاب على أساس المشروع ، والكورس
المعلمي ، وحافظ على مقومات الشخصية كما رسمها
المؤلف الشعبي محافظة أملت عليه أن يذكر مؤلفها في
كلمات الكورس تسجيلاً لديه نحوه ولصقل عليه ،
ألا أنه لم يكد يحاور بقدره لشخصه إلا فلما جاء
« لمرس في مسرحية بحثة » والواقع أن هذه
المسرحية من أعمال الفريد فرج أقرب للاقتباس
والاعتماد منها لكتاب ، وهي لذلك أتت مادة للتراث
في عصره كما . وقد أثبتت بذلك قدرة تراثنا على
الحياة ألف عام أوتريد محافظاً على إمكانات التأثير
في الناس ، خلال فوائده الفنية ومناير لم يكن يحلم
بها . كالمسرح أو غيره . . وهي طاهرة جذيرة
بأسطر حيا ، كما سنرى أن لاحظ بصدق ولما فيه ودقة
الأستاذ توفيق الحكيم .

في حلل عداد مسرحه أكبر
التي تسمى « بقيق الكسلان » ، فقد تناول
فيها مفككات العصر مع الاحتفاظ لها بما فيها من
ديم الحصاره الإنسانية ، فإذا للماضي صداه القوي
السدي ينطق به الحاضر ، وحلق بغداد تتألف من
حكايتين ، حكاية يوسف وباسميه وهي مستمدة
من ألف ليلة وليلة في قصة بعنوان « مزين بغداد
وما جرى له مع ابن التاجر من المغائب والفرائب
والأحوال » ، وحكاية زينة النساء من كتاب « المحاسن
والأصداق » للملاحظ تحت عنوان « محاسن مكر
النساء » .



و « يوسف وباسميه » قصة حب بين « يوسف ،
ابن أحد كبار التجار في البصرة » و « باسمية » ابنة
قاضي بغداد ويسوق القدر « أبا الفضل » حلاق
بغداد الذي منعه القاضي من مهنة الحلاقة فعمل حمالاً
وكتشف « أبو الفضل » بمواهبه التي يدل عليها
اسمه قصة الحب وموقع الاحتشاشين في أكثر من ورطة

ولكنه يقدمها من الموت في المسهبة عندما يسرق ما طنه حمرا أو دواء للشباب ويضع بدلًا منه صيفه الحياء فتناول العاشقان النصفه سحرًا في حصة الحليمه والغاصي والوزير . ويمكن أبو الفضول من الحصول على بعد من أحدهم سرية اعانيس إذا بقيا على قيد الحياة وعند ما يمنحه السلطان وعده يكشف عن السر ويعلن أنه سرق الخمسر المسموم ووصع بدلًا منه صيفه الحناء .

وتسمى الحكاية الأولى نهاية سعيدة .

ويعود « أبو الفضول » في الحكاية الثانية وهو قد احترق الشجاعة وقوده قدماء إلى بيت « زينة » الأمثلة التي يهددها كاتم سر محكمة بغداد ويعرض نفسه عليها وتحاول زينة أن تحتجى بأبي الفضول عندما تعرض عليه أن يتزوجا ليدافع عنها ويصل كاتم سر المحكمة ، ويرحب بفكرة زواج أبي الفضول من زينة ، لأن تردده على بيت به زوج أمر لا يثير الشبهات ، ولكن أبا الفضول يعيس كاتم السر داخل شوال ويصل السلطان والقاضي والوزير وتنتهي الحكاية الثانية كما انتهت الحكاية الأولى نهاية سعيدة .

وقد استغل المؤلف هاتين الحكايتين استغلالاً مبدعاً روى من خلاله بعض آرائه وأفكاره المصرية . ولم يقتصر على مجرد الانتاع وهو الهدف الأساس من الأصل العربي . فحسب بل حرص على أن يخلط المصادق المخلص ومن الثانية إحصاء للبلد والوزير فحاطب بذلك النفس والعقل إلى جانب المنة والحمق .

أدرك الساعق الأسطوري أن الحكايتين جو الحكايتين الأصليتين . ويشير المؤلف إلى ذلك في تذييله لمسرحية حلاق بغداد صفحة ١٦٩ ، فيقول : « ورغم التصرف الواضح الذي أبدته لنفس في إنشاء الحكايتين الجديديتين فإني أؤكد تأثر نفسي والفنسي والمذهبي بالتصنيطين الأصليتين ، وما قد يجدد قارئ القصتين الأصليتين من شبه في العو والمزاج بينهما وبين مسرحيتي إنما هو ديني لأدينا القومي العريق . وما قد يجده من اختلاف إنما أعزوه لأسلوبني في محاولة تطويع هذا التراث الأدبي العظيم لشكل المسرحية الحديث . وعلامته لمزاجنا ولروح الفكاهة المصرية » .

وكان المرحوم الأستاذ الدكتور محمد مندور - الذي أقتنقه الأدب العربي وحركة النقد السليم البناء في مايو ١٩٦٥ - أول وأدق من أشار إلى العلاقة بين حلاق بغداد وحلاق أشبيلية في المقال المباح الذي نشره بجريدة الجمهورية يوم الأربعاء ٢٦ مارس ١٩٦٥ ، رحمه الله حيث عن غطاء المعاد كرمه بين الحلاق العربي والحلاق الفرنسي : « إذا كانت هذه حلاق بغداد لم يسبقها عربي فرح إلا في

- مسرحيتين صغيرتين عرضتهما فرقتنا القومية في ليلة واحدة ، فإن صورة حلاق أشبيلية لم تكن عند بومارشيه إلا في ثلاث مسرحيات طويلة تستغرق كل منها ليلة كاملة . وهي الثلاثية الشهيرة المكونة من : ١ - حلاق أشبيلية ٢ - زواج فيجارو ٣ - الأم الأتية . وإذا كان فيجارو قد عمل في ثلاثية بومارشيه حلاقاً أول الأمر ثم خادماً بعد ذلك ، فصلا عن المهج العديدة التي زاولها من قبل وحرر من خلالها العجاة وذائق مرها ، وخرج منها بشحنة ثورية عاتية - هي الشحنة التي تبلور في نفس المواطن الفرنسي التي قام بثورة سنة ١٧٨٩ الكبرى ، حتى رأينا فيجارو هذا - يفرغ السلطات الملكية الاستعمارية أحكامه عندما أسس من عقل خالقه بومارشيه قبل اشتعال الثورة الفرنسية بخمس سنوات فقط ، مما دفع الملك لويس السادس عشر إلى الأمر بإيقاف تمثيل مسرحية « زواج فيجارو » والقبض على مؤلفها ، والقائه في سجن الباستيل ، مكث أربعة أيام ثم أفرجت عنه السلطات الباغية تحت ضغط الشعب الثائر وزمجرته ، فإن أبا الفضول ، حلاق بغداد ، التمسى المسب كمحاو سواه بسواه ، قاوم الظلم والظلمة ، وسأله امرئ فرح وأصر المستضعفين في الأروا لخروجهم على الجواجن العبدية التي كانت تفرضها القيود الاجتماعية المالية في عصره . فاستطاع أن يسلط أمته رحمة به .

ولكنه لم يكتف بذلك بل حاول أن يخلط بين تلك القاسمة الطوبية من المهن حتى انتهى إلى العمل خادماً في قصر الكون المافيا على نحو ما أخبرنا هو نفسه ، في موبولوجة الشهير الذي لا يزال يعتبر حتى اليوم من أهم وثائق الثورة الفرنسية الكبرى . وكذلك الأمر في أبي الفضول حلاق بغداد فهو ابن ثورة ١٩٥٢ العظيمة وسيحتفظ به التاريخ نموذجاً بشريا رائعا لما شهدته الثورة التي منه يساوره الشك أحيانا في أنه مخطئ لحشر نفسه فيما لا يعنيه مباشرة من شئون موطنه وبخاصة المستضعفون المسكينون منهم ، حتى ليخيل إليه أنه فضولي للبلد ما يستحق من حزاء ، ولكنه مع ذلك لا يدع سبيلا لهذا الشك والبلبل على أوداته وضيمره الاجتماعي الأخلاقي - فبالرغم من أن حلاق بغداد قد أفصح غير مرة عن هذه الشكوك بلسانه فإننا لم نره قط يتردد لحظة واحدة في مواصلة

أبي الفضول الهزلية في مسرحية حلاق بغداد، يصبح بلا جدوى وضرباً في الفراغ مالم تكن الشخصية نموذجاً مدروساً لشخصية رجل الشعب الإيجابي في وقته الخاسر . والسر في تعليق الجمهور بشخصية أبي الفضول يكمن في إيجابية الشخصية أمام المشاكر الاجتماعية التي لها طلع عصري . وفي مدى إجابته الصريحة الواضحة المصرية على المسائل الحية التي تصادف الناس في مجتمعهم وتمترسهم في حياتهم كل يوم .



وشخصية أبي الفضول إلى جانب كل ذلك ، شخصية مسرحية متكاملة إذ تصانئ صراعا نفسيا داخليا ، فطبعها الفضول يجذبها إلى معاونة الغير واسمها تنعشها في حين يدافعها البحث عن القوة استجابة لفريضة حفظ السمات في اتجاه . ومن ثم من مشاكل الناس . ومن ثم في بحامين مصادين مما يولد في من الدرجة الأولى يقول .

أبو الفضول : قلبان في جوفى . قلب لي وقلب على ان وجدت أحدا في ورطة قلب يقول لي : لا تكون أنا العصفور ولا تسمى باسمك ان لم تنتقم من ورطته هذا قلب على . وقلب يقول لي : يا العصفور ، كميك ما كسك نه مروعك من تكبات . فقدت الرخص والرزق وصرت شحاذا بخرى ، هذا قلب لي .

شخصية أبي الفضول شخصية طبيعية مأسوية أوردتها حبالا للندم وتعلقها بالخير وإصلاح الأمور موارد التهلكة ، وأن كانت في الوقت نفسه خفيفة الظل ذكية طيبة مما يكسبها صفات البطولة رغم المستوى الاجتماعي الذي تنحدر منه . وهذا يترك أيضا أن صفات البطولة لا تأتي من المستويات الريمية . والبطولة ليست من حوارات الطبيعة بل قد تنشأ عند حلاق بسيط فتجعل منه شخصية بطل مأسوي طبيعي يتألم أعجاب الجماهير ويظهر الناس عن طريق مأساته من مخاوفهم ، فقد كان الحلاق البسيط سببا في كشف مظالم الحاكمين ومفاسدهم في الحكايتين اللتين ضمتها مسرحية حلاق بغداد: يوسف وباسمينة وزينة النساء .

المعلم لا انتصار حق يوسف وباسمينة في الحب والحياة ، دون يأس أو محاولة للانتحار ، ثم مغامرته الأخرى من أجل التوصل للاملة البائسة الجميلة زينة النساء من القربان التي تريد أن تنقش عليها بعد وفاة زوجها ، وأن تحررها مما خففها لها من مال مستخدمين في ذلك جاء المنصب أو سطوة المسال . فتجرى أبا الفضول نخوة النفس وكرامة الخلق لينهض بمعب الدفاع عن هذه المرأة في تنافسية تكاد تشبه المصادفة البحتة . وكان هذا التأثير العظيم على الظلم والاستغلال والحقارة الاجتماعية لا يمي ما يفصل بل يلهو بروح خفيفة مرحة متفائلة ، لا تنضح فيها روح الشك أو اليأس التي تجري أحيانا على لسانه ، ولكنها لا تنفذ قط إلى ارادته وضميره وهذه هي قمة الفن الانساني الرفيع .

مسرح الشخصية :

تمكن الفريد فرج ، للمرة الأولى ، في حلاق بغداد ، من الوصول إلى مالم يفلح في تحقيقه ، رغم محاولاته اندائية ، في سقوط فروع مسرحياته ومحاولاته المسرحية السابقة . استطاع رسم الملامح الدرامية والفضول إلى شخصية أبي الفضول ، رغم أنه صاغ هذا التعبير ، في حين أنه طمس هتة الملامح والإبعاد في شخصه شخصه مأسوي . أصبح أبي الفضول من التراث القديم وش حكايات ليلة وليلة في وجه التثديد ، إلا أنه أعاد خلقها ووجعها فضيلة الفضول ، وهو الطبع الذي لا يهدأ حتى يعرف ، مهما كلفت المصرفة صاحبها من عناء وعنت والحقت به من أذى وضرب ، مما يكسب هذه الشخصية أحيالية الكثير من الصفات الطبيعية ، والعقول والعز في المعرفة وحس الاستطلاع من سمات البشر جميعا ، وان الشخصيات وتعدد الأفراد . فأبو الفضول موجود في مجتمعنا كما كان موجودا في المجتمع القديم في الماضي . وسقط موحدا في كل المجتمعات البشرية لأن شخصيته وطباعه بشرية ، إنسانية ، طبيعية لا تقف عند حدود الزمان والمكان ، وبذلك تصبغ شخصية أبي الفضول لا شخصية مأسوية وطبيعية . فحسب بل شخصية واقعية أيضا ، وفي حالة انطواء الشخصية على هذه المعطيات يصبح في الامكان صياغتها صياغة درامية ، ويمكن تحقيق الاعداد من وراء هذه الصياغة لأن العمل الفني والأدبي هنا ليس مجرد أحياء التراث أو مجرد تصوير حياة الناس وحسب ولكنه إضافة كذلك لكل ما هو نافع ومحرك للعقل والضمير ومنشط للفكر والاحساس عند المعاصرين . فأنضجك من شخصية



سليمان الحلبي (محمود الحديدي) وجداة الأحرار (توفيق الدقن) وأخته (سهير البابلي) في سوق القاهرة

وسلمع العريد مرح فيه مسرح للصحافة في مسرحه ، سليمان الحلبي ، إلى الد في ربيعة فصول وخمسة وأربعين مشهداً وقدمتها الفرقة القومية في ديسمبر ١٩٦٥ ونشرت قبل ذلك في روايات الهلال في سبتمبر ١٩٦٥ .

« قائد الأحرار نورتين عنيقتين خلال أقل من سنة ونصف منه ، أمان الإحتلال الفرنسي ، يمكن التوار في الأولى من السيطرة على القاهرة مدة ثلاثة أيام . وسيطروا على المدينة في الصورة الثالثة نلته ولباس بوما كاملة .. » وعندما مال الحاضرون في الأحرار « ستكون أسلحتنا من الآن بث الروح في الناس وانتفاذ المنكوبين وتحطيم روح الفرنسيين بالمشورات وحماية مولانا السادات بقدر ما نطبق ونهيب حتى نجتمع أطراف المجاهدين من جديد ونلتقي برعاثنا » . أما هو سليمان الحلبي فقد قال لرفاقه : « سأقتل صاري عسكر الفرنسيين جنرال كليبر » وهكذا وضع كلا الانتصاحين ، وبات المجاهدون في طريق وسليمان الحلبي في طريق آخر ، لكل منهما سبيله .

وهكذا يتوار سليمان الحلبي على المصريين الذين تدرأوا بالصمت ولم يدرك سليمان سر هذا الانتظار الحكيم الصائير الذي كان يحمل بذور الحل في داحه . كان يحمل بذور الثورة الشعبية العارمة ، أسلوب الكفاح السسوي الوحيد ، وأداة العملية الفعالة .

وسلمع العريد مرح فيه مسرح للصحافة في مسرحه ، سليمان الحلبي ، إلى الد في ربيعة فصول وخمسة وأربعين مشهداً وقدمتها الفرقة القومية في ديسمبر ١٩٦٥ ونشرت قبل ذلك في روايات الهلال في سبتمبر ١٩٦٥ .

« سليمان الحلبي » تراجمها تعالج مشكلة متفك أزهري وطني عزم على قتل قائد الحملة الفرنسية في مصر ، وهذه المشكلة لها جوانب متعددة تاريخية وسياسية وأخلاقية وكرية . ندور في الاطار التاريخي للقاهرة سنة ١٨٠٠ ، ولكنها مع ذلك تتصدى مجرد الحدث التاريخي إلى تحليل المجابهة المسلحة للاستعمار من الناحية العسكرية وبذلك يفرج المؤلف من الاطار الشخصي المحدود لسليمان الحلبي إلى اطار واسع ، يبرز صورة كبيرة لحركة الشعب المصري ضد الإحتلال الفرنسي .

تكشف التراجمها عن صراع عميق داخل تكوين ملتحم رأسه الأحرار يضمن فيه من قيادة ومثقفين وشيوخ ، أمثال الشيخ السادات رمز المقاومة الشعبية ، والشيخ الشراوي ممثل سياسة « انقاذ ما يمكن انقاذه » ، وفتيان الأحرار وهم أبناء الريف في القاهرة ورسل الأحرار إلى الريف ، ويضم جسم هذا التكوين الضخم ملايين الفلاحين والصناع من الشعب الأبي الصائير ، وقلبه هو قلب مصر

ونزق سليمان الحلبي قضيه قتل كليبر وهو
يعت بالأسؤال الذي يحمل همومه الى كبار العلماء
والشخصيات في عصره ، فلا يجد الجواب الشافي
على سؤاله . فيحمل قصيسته على كاهله وحده ويمضي
لصم لها الحل الأمثل وهو مواجهة الموت .

سليمان : تنبأ لي بذلك مولانا السادات .
ثم الحوار في الفصل نفسه بين سليمان وحديقه محمود يقول له الأخير : إذا صرت قاضياً فاحكم بالعدل ، يا سيدنا ..

تكون على هذه الصورة لانه يتصدى بعقله وخنجره لا بانفعاله وخنجره ، ولا يستقيم مع الشخصية كما رسمها المؤلف ، أن تقضى الحلى شهرا بعكر العقل ثم يقل في خطه اعمال - ودين عكرا - اعنى كل أحاديثه المنطقية التي وردت في المسرحية ، وموقفه من زملائه الأزهريين كذلك ، حين كاشفهم بذية في قتل سارى عسكر الفرنسيين وحين هلموا من طيشه وعوته ، فقلب المسألة الى مجرد مزاج لانه أدرك على الفور أن أسلوبهم في التفكير والعمل يختلف مع أسلوبه تمام الاختلاف .

وهكذا حقق المؤلف شخصية حية وقوية ، تاريخية وإنسانية في نفس الوقت ، وتمتيز من أرقى وأعق الشخصيات التي ظهرت على خشبة المسرح المصري منذ ولادته حتى وقتنا هذا . وهنا ينبغي أن نلاحظ أن « الفريد فرج » ذكر ، في مسرحيته هذه ، على شخصية واحدة هي شخصية البطل والتي يوزنه كله عليه ووضع مصير المسرحية كلها بين يدي شخصية واحدة ، أي بين يدي ممثل واحد ، وهذا موضع العظوة ولكنه استخدم الكورس للتعليق والعفاء الاسته واستعاد من الامكانيات المتاحة في مسرح الحداثة ، مثل تعدد المناظر وسرعة التحويلات .



والواقع أن هذا التركيز على شخصية واحدة ، وإن كان قد بلغ بفته ذروة مسرح الشخصية ، إلا أنه أتاح للشخصيات الأخرى كلها دون استثناء أن تكون شخصيات بسيطة التركيب بالنسبة للتركيب الضخم شديد التعقيد الذي فازت به شخصية سليمان الحلبي . فكلبير على الرغم من مواقفه في المسرحية التي تعكس شخصية كموقفه من المصريين ومن قادة الأحرار وموقفه من جابلان المهندس الفرنسي الذي كان يعترض على إجراءاته التصفية وموقفه في حقل التكريم وعزونه عن الرقص والنساء على خلاف نابليون ، إلا أن هذه المواقف كلها لم تمكن من أن تتصور في وصوح كلبير كمشخصية مسرحية مكتملة وإن اقتصر على تقبل صورة عنه كتنوذج لقائه جيش الاستعمار ، وكذلك الحال بالنسبة لشخصية حداية اللص وابنته التي تحولت الى موسى تعاشر جنود الاستعمار .

محمد - العدل سبيله واضح ، ولكن لا يبد من التفكير في التمسك ، هذه هي السياسة . . . فما أسهل أن نطلق النار على الجبابرة أو الخرس . . . رصاصة قد تصيب أحدهم في غير مقتل ويعلق بعدها أحسن عشرة رجال في الحى على المشاة . . . أمن الحكمة أن تدفع مثل هذا التمسك في مقابل لاشئ ! وإذا تحركنا بمجرد الغضب الأعشى . . . إلا يمكن أن تتغير علينا قلوب الناس »

ومع ذلك فمما حل للمشاكل كلها إلا عن طريق إقامة العدالة في كل ركن من أركان العالم ، ذلا مندوحة في سبيل العدالة من التصدى للاستعمار . فهل يكون التصدى للعدو بالانفعال والخنجر أم بالمقل والخنجر ؟

في مسرحية سليمان الحلبي نرى بطلها طالبا أزهريا عاش في فجر التفكير الحديث في عصر يقظة فكرية عقلية كان يحل الأحرار متعلمين ، فليسوا عمل وهو في الوب نفسه غودج إنساني عام . فلتخصيصه تفكره وأفعاله وردود أفعاله شمول الأفكار الإنسانية العامة تلك الصورة التي لا بد وأنها ارتسمت في ذهن المؤلف عن سليمان الحلبي وخاصة في لحظة القتل ، ولا تكفى في الحكم أن يرى المؤلف ، . . . حاسة الجماهير فيقود مشهد القتل بخطية التعامل لسليمان الحلبي كان يقول . . . يا من طمعت الانرباء واحد منكم . . . وسليت أموالهم ، وسبيت نساءهم ، وبأ من سبحت الشرفاء ، ويتمت الأطفال ، ولزمت النساء أخذ عليك اللعنة . . . ثم يلمنه . . .

وفي هذه الحالة تصفق الصائفة تصفيقا لا نظير له وتلتهب كما لم تلتهب طوال المسرحية - ولكن في هذه الحالة أيضا كان المؤلف سيفقد معظم ماهدفه من أفكار خلال المسرحية - وهو أن التصدى المنقذ والمسلح للاستعمار لا يبدو أن يكون منطقيا باردا وعاقلا وموقفا لتتفقه الجماهير لا أن تنفصل به انفعالا طارئا ومؤقتا . فالتصدي لتكبير بالمقل والسلاح عمل لا يمكن أن يحضر في لحظة انفعال عارضة والأفقد هذا العمل منطقته الشامل والعام ، فيذه اللحظة العقلية الباردة هي التي أراد بها المؤلف أن يلمح حدودا لما جازون الاستعمار في اليمن ومواطنيين يتخرون من دخولهم الصغيرة للتصدي للحصار الاستعماري الاقتصادي على مصر وعلى الدول المستقلة . فالتصدي للاستعمار في رأى المؤلف « روتين » يومي عاقل وهادئ ، يشترك فيه جميع الناس ينطلق رزين وحساب محسوب ، كما أن لحظة التصدي بالنسبة لسليمان الحلبي كرجل عقل ورجل ثقافة ورجل معرفة لا يمكن إلا أن

وحيدا لو أن « حالة » كليبر نوقشت بالطريقة نفسها فستل عما إذا كانت مناقشات جابلان لم تحرك عنه ، حين كان يحلو الى نفسه ، شيئا من نايب الصير ، ألم يشب في نفسه صراع من السانص بين ما كان يركبه بالفعل من سبي وقتل وتشريد ونهب وتغذيب لآلوف المصريين ، والمبادئ التي دخل الديار المصرية تحت علمها ، مبادئ الثورة الفرنسية ، الحرية ، الإخاء ، المساواة . يقينا لو تم هذا لخرجت الشخصية في صيغة أكثر ملامه ، وليس المقصود هنا أهمية دور كليبر في المسرحية وقد كان عاما مع ذلك ، بل المقصود هو أهمية التكوين الدرامي للشخصية .

وحيدا أيضا لو أن حسداية الأعرج شيخ المنسر أغرى المؤلف بالكشف للجمهور عن مأساته وإطلاعه على سر القناع المخيف الذي كان يضعه على وجهه . لقد بدرت منه بعض تصرفات قليلة كان من الممكن تعميقها فتجدد ملامح شخصيته ، كفقه عن سليمان لأنه حافظ لكتاب الله ، وأحجامة عن سرقة المال حين تأكد أن عليه طابع الشيخ السادات زعيم المقاومة الشعبية ، وضعفه حلال ابنته . فلو أن هذه الشخصية رسمت على نحو أكثر وضوحا لما جاءت في مرفقة أقل كثييرا من شخصيات أبي الفضول في مسرحية « حلاق بغداد » . وكان من الممكن في هذه المسرحية أن يكون « كثير من الناس » لدى جمهور

المرحلة الحالية من تاريخه في التأليف للمسرح ، وهي مرحلة على درجة عالية جدا من التضج الفنى ، بات ولوعا بالشخصية المسرحية ، يسعى الى تحقيقها في صورة واضحة ، قاطعة الملامح ، بارزة الشكل ، عنية بتناقضاتها وتوافعها مؤثرة الى اشد الحدود ، ولم يعد يسمح للشعر وحده بتخديره وبالسيطرة على روجه دون سواه ، ايماننا منه بأنصلته بالجمهور وبخشيته المسرح لا بد أن تقوم أساسا على إبداعه للشخصية المسرحية .

وقد بلغ في هذا المضمار ، في عمليه الشامتين حلاق بغداد وسليمان الحلبي درجة أصبحت علامة طريق بالنسبة لأعماله القادمة على وجه الخصوص وبالنسبة لتاريخ المسرح المصري بوجه عام . ونحن على يقين من أنه لن يقع بالمحافظة على هذا المستوى وحسب بل سيخطو مستقبلا في مسرحية « الزير سالم » خطوات بعيدة الى الأمام .

لا شك أن الفريد فرج لم يناقش كليبر وحداية وابنته كما ناقش أبا الفضول ، من قبل ، في مسرحية « حلاق بغداد » ، وكما فعل مع سليمان الحلبي في هذه المسرحية واعتصرهما اعتصارا ، وخاصة الأخير ، قبل أن يسمح لهما إلا بعد أخذ ورد طويلين ، بالانقصال عن خياله والوقوف على خشبة المسرح ، شخصيتين دراميتين مكتمتي الأبعاد ، واضحتي المعالم ، بارزتي التكوين قد بلغت من الرشد فخرجتا من ذهن مؤلفهما لعيشا طامعا بالحاصحاتهما المسفة في عالم المسرح حياة صبة خالدة أشد حقيقة من الحقيقة نفسها . لا عجب فاشخصيات المسرحية أشد حيودا من بسى البشر . فالشخصيات متفرون مآلهم الى زوال ومصيرهم الفناء . أما الشخصيات المسرحية التي تخلق في عالم الفن فخالدة أبدا ، ثابتة على الدوام ، لا تتغير ولا تتبدل ، تبقى الى الأبد ما دامت من معدن كرم ، ومن إبداع فنى قوي . فإبداع المخيلة الإنسانية لشخصية ما هو في اوضاع الإحراجها من انعم الى الخلود .

ماذا بقي لنا من سليمان الحلبي الشخص لا الشخصية ؟ رأس محتج مقدد في المنح الصائير بياريس ، ولافتة تقول « رأس قاتل » الاسم : سليمان الحلبي .

وجاء الفريد فرج وتقرر له عاما كامل يحور ويدوره ، يطرده ويطارده ، وينافسه ويغالبه ملكا قتل كليبر ولم تقتل باشا حلب ؟

أنت ارماني ، أغرب عن وجهي فاني لا أؤمن بالاختيال وسيلة للكفاح السياسي ، ويعيب سليمان لو كنت فظا وارهابيا لقتلت باشا حلب وبسبى وبنته ثار ، ولوفررت على نفس مشقة اختصار من حلب الى القاهرة . ماأنت إذن ؟ أنا قاض ، نصبت لننهم محكمة وحاكمته بالعدل ونفذت فيه بعد طول مداولة قضاء الشرع ، وتركت الثورة لأصحابها الشرعيين من الشيوخ والمهنيين والفلاحين يستخلصون حقوقهم عن طريقها بأسلوبهم الشعبي . أدخل إذن عليك السلام . وهكذا أعاد الفريد فرج سليمان الحلبي الى القاهرة حيا رشيقا فنيا وبظلا مسرحيا دراميا له كثير من المسحات الهللية ، يعيش كل ليلة على خشبة المسرح ويعبأ أبدا بين دفعتي المسرحية .



شخصيات الرواية .. والقضايا والتحويلات الفنية

بقلم صبري حافظ

وقد كان من الطبيعي أن يكتب عن شخصية مسجوعة ولا بد أن تكون شخصية "ع" .. حبيب الشخصية أي "ج" .. في القصة الروائية هي "ع" .. وحبيب الشخصية "ج" .. شخصية مسجوعة برسم "ع" .. يمكنه أن يفسح المجال لأي أدق .. على الشخصية عن شخصية الاسم .. بل تسمح هذا المستوى نفسه "ع" .. نبدأ بالدلالات .. صحيح أننا لا نستطيع أن نسمي قوله بلزك الرائعة : " ليس من خطأ الروائي أن يتحدث الأشياء عن نفسها ، وأن يكون حديثهما مجتذلا على هذا النحو " .. غير أن هذا الحديث لابد أن يتم .. مهما علا صوته .. من خلال بناء فني يحتفي بالجوانب الإنسانية في الشخصية ويحتفظ لها بحيويتها .

فلا بد للرواية مهما كانت فلسفية المشكلات التي تعالجها أن تحتفظ للشخصية "ع" من الحس الإنساني وتدفعه .. لأن حيوية الشخصية لا تساهم في تعميق ملامحها داخل ذهن القارئ .. فحسب .. من "ع" .. على أصدا .. أخرى عن الرواية ككل .. ولا أقول الواقعي .. فقد لا تكون الشخصية صادقة على المستوى الواقعي أو محتملة الوجود وكذلك الحدث .. ولكن من الضروري أن تتيسر لها الكاتب قدرها معقولا من الصلوق الفني حتى يتاح لعمله النجاح في توصيل ما يريد أن يقوله إلى

٣ - شخصيات الرواية .. بناؤها ودلالاتها :

هذه الرحلة الطويلة مع الأفكار والقضايا الأساسية التي تثيرها الرواية وتطرح الكثير من جوانبها على صعيد الاستقصاء



الغني .. سنحاول أن ننقل إلى الجانب الإنساني في الرواية .. ولنبدأ بدراسة الشخصيات الإنسانية في هذه الرواية محاولين التعرف على ملامحها ودلالاتها .. فالشخصيات ، من أكثر روايات نجيب محفوظ اكتظاظا بالفلسفة وبالمعادلات العقلية الخالصة .. وقد انعكس هذا على بناء الشخصيات في الرواية ، بدءا من شخصية عمر الحمزاوي حتى شخصية عثمان خليل .. إذ بدت كل الشخصيات

* راجع العدد الثامن من (النحلة)

وعدوت وعدوت حتى سرى الانهالك في عضلاتي
وانبهت أنفاسي وخارت قوى ودار رأسي قهويت على
الأرض * ص ١٨١ * ثم يهتف بمسد ذلك به أنت
* ابني وعدوى * ص ١٨٥ * فمسا هي دلاله كل
هذه الأشياء *

بالطبع لم يولد عمر اعتبارا في عام ١٦١٩ ولا
كانت هذه مجرد مصادفة عادية ، فمما ١٦١٩
هو عام انتشوره المصرية التي ولدت من خلالها
البرجوازية وبدون فكرها * وقد نال تولداته في عذا
اسوحيات دلالات لبيبره خاصة وأنه ابن برجوازي
صغير ومحدث من اسلاف ريفيه تهات اعدامها
وهي عائد الأرض ، وبذلك فهو يحمل داخل تكوينه
انطباع كل الارهاصات التي تشي بالثوره عملي
التقايد والمواضعات الاقطاعيه * وكانت الثوره
بعد الميلاد - فعلا في اعوام ١٦٢٥ وهي اعوام
حافله بالغليان والثورة في تاريخ البرجوازية
المصرية * جسيات لب حكم اسماعيل صديقي
الاورتواطي الشهير (١٦٣٠ - ١٦٣٣) وعقب
وزارة عبد الفتاح يحيى العمليه (١٦٣٣ - ١٦٣٤)
وفي عهد وزارة توفيق نسيم الثانيه (١٦٣٤ - ٢٦
يناير سنة ١٦٣٦) بكل عبادتها وتبنيها للاحتلال
والسراي ، ومعارضتها للانتفاضات والثورات السريه
المواليه ، والتي حاولت جاهده ان تحنها فكان ان
اعتقنها الايام الساميه المعاصه التي عاشتها مصر
بلا وزارة ، تقور باغتيان الثوري الذي بدأ في
وزارة انتقاليه تمهد لانتخابات - وزارة - مع
من ٣٠ يناير سنة ١٦٣٦ الى ٣ مايو سنة ١٦٣٦ -
باتي على انرها الوفده الى الحكم -
حصل سنة ١٦٣٦ مقعدا من ٢١٩ مقعدا في البرلمان -
فقد كان ممثل الجناح المتقدم من البرجوازية
المصرية مع ميل نهومي ثوري جنب حوله الجماهير
الشعبيه * وان كانت ثورته تلك لا تشتمل الا
وهو خارج الحكم واذا ما استنام الى كرسي الوزارة
مضطوى هذه الثوره علاقت كثيره من المحافظه
والمهادنه واثار الهدوء والسلامه *

ولكنه - عمر - بدأ في التراجع عن هذا المسد
الثوري المسحر عندما اخذت الثوره تشكل خطرا
حقيقيا على كيانه وجوده انذاتي * كانت مصادفة
ان يتم هذا التراجع في العام التالي ١٦٣٦ ، عام
المعادنه والويل الى المهادنه ؟ وهل كانت مصادفة
ايضا ان يتم ويتضح - بأسلوب الصمامي - في
ظل هذه الهذنه التي تخللتها الحرب متحيه بذلك
الفرصه الواسعه لنمو البرجوازية المصريه وخاصة
الجناح ذا الماضي الثوري منها ؟ * وان يتم كل
هذا النمو الفخم والثراء العريض بينما عثمان
- تجريد الثوره - خلف انقضاء ٩٤ ام ان لكل
هذه المصادفات المتعاقبه دلالات عديده ؟ * وربما

لو اكملنا معه بفيه مراحل حياته لعثرنا على اجابات
وربما على علامات اسهمهم اخرى نصي الحريق *
فسوف نفتي اذا واصلنا الرحله بثوريه على التنايلد
الاقتصادي متمثله في خطي حاجز الانحسار البدني
والزواج من كامييليا فؤاد التي اصبحت زيبه بعد
ذلك * وسوف نلتقي ايضا ببسبحمه وثرائه ثم
بضجره * ولكن قبل الفسجر كانت بيته *
الابنه التي اعادت شباب ابنيها وولدته * وبعد
الضجر والتخمه كان سيمير * ابنه وعدوه في ان
يلقب في السروايه - ليس لغير ما سبب - دولي
المهد * ففي المعادله الفكرية لا بد ان يؤول كل
شيء اليه ، مما طال الزمن فاسمه سيمير * وهو
قطعه لحم حمره * لذا فليس غريبا ان يرتدي
رأس عثمان أو يحتق أفكاره ليطارد بها أباه *
هو الجديد الذي ولد في داخل القديم وضله *
وهو ثوره التي قدلت بابيه الى المساعد
الونره فاصبح من أعدائها * فهل تنلمس في ميلاد
اجنه الجديد الثالث داخل جنة التقدير المنهري اشارات
الى البرجوازية المتفتحه والطبقه العامله الوليده ؟
ربما بدا في هذه الاشارة نوع من الاعتراف او لم
- غلامات الاستهم السالفه الذكر ، ولو لم
بولد الجين الثائر في قلب القديم انذاري الا عندما
تهرا هذا القديم ودب العفن فيه ، ولم ينجب في
المدابه بنتا سريه عديده وتسع حطاه من بيحي
في يومها من ٨ والوند رمز الثمر الذي تنفوس
في عده - مير - رايحه هائله به وهو م يرل
تلمه لحد - لا تبين * لولا هذه الاشياء
لبدل هذا التفسير نوعا من الاعتراف * اما بعدها
دان تجاهله - برغم تعورنا من تحول الشخصيات
الى معادلات رقيه - نوع من السداجه * يؤكده
هذا التفسير ان آخيات الثوره كانت تمر به في عصر
التخمه والسام - وهذه احساس لنداء البرجوازيه
في مرحله التهور - كذكريات ماض كربه مؤلم
ومنص * وهذا احساس تفسره لأكلمات سيمون
دي بوفاور : ان اللغة التي تمنى منها البرجوازية
اليوم ، هي عدم قدرتها على التوفيق بين شموليه
انكارها الثوري القديمه وبين واقعها العلي الرانه

فهذا التناقض العجيب هو انذ الذي يحكم
البرجوازيه اليوم ، وينثر في طريقه السام
والضجر والمثل * اذ ما يلبث البرجوازي ان يشعر
بضيقت الختان من حوله كلما وضع الماضي البهيج
في مواجهه الحاضر الكربه * ولانه يحب الحاضر
وغارق فيه حتى الاذنين ، نجده يكره الماضي بعنف
كلما لاح له اطيافه * وهكذا كان عمر *

واذا ما أضفنا الى كل تلك الرحلات الخائيه
- عبر الجنس والتصوف - والتي لم تنفذ عمر من
نراتن هذه التصوف - بل كانت تعبيراته عنهما

ووجوها لها كما ذكرنا .. ذلك لأن تعكير المفهوم
تفكير مفهوز - كما تقول سيمون دي بوفوار - يعنى
عن حانه انهر التي يعيشها أكثر من توبه محاوره
للحروج منها .. واضعنا أيضا ان الموص الذي
اصابه بروجازى وتلك الامراض انوراثيه في اسرته.
وان مهنته - المحاماة - الى استطاع عبر نجاحه
الكبير والمتواصل فيها أن يلعب مركزه الذاتي
والطبعي في أن تحيل داخلها معنى الثيرة والدفاع
.. انه عندما انتابه الضجر والممل تناولاً أول
ما تناول من وجوه حياته ، هذه المهنة - عمله
فهد فيه .. زاهدًا بذلك في الدفاع عن وضعه
واقعه الشهري .. فهو لم يئن في مهنته الناجحة
مدافعاً عن حقوق الناس وأوضاعهم بل مدافعاً في
الدرجة الأولى عن حقه هو في النمو والتواجد ..
فلما بلغ هذه الدرجة من التراء والتخه ، وبدأ في
الوقوف في برائن التناقض المرير بين مسؤولية
افكاره الماضية وبشاعة حاضره الراهس .. ثره
بدافع عنه .. كره مهنته .. وحاول أيضا أن
سبقت حرماً أخرى - أحسن والصواب - للدفاع
عن هذا الواقع ، ولكن تبين أن هذا عد حساً
المروء ولا جدوا .. وهذا ..
في بدايه تحليلنا للروايه أن الدفاع كان الدور
الأساسي الذي اصططل به عسر طول الروايه ولم
يكن جوهر عمله بحسب ..
في تبيينه لوجهه نظر الطبقة التي ساءت في ربه
كحريدها وفي أحدها أيضاً في سوء حالها في
الأعباء .. إذ نصر أن عمر ..
الشعوره مصدوره مطاردته ..
الأخضر وعلم رصاه بغير الإيجار عليه بدلاً .. إذ
لا يستعمل تجريب محفوظ في وصف وقوعه على
الأرض (ص ١٨١) خلال مطاردة سبير له لفعل
وقع بل فعل هو .. استطاع أن تخلص ملامح
الشخص التجريدي الذي يتخفى داخل سبيكه هيكله
المنظمي .. وحتى تتوضح أبعاد هذه الملامح بصورة
أكبر ، علينا أن تكمل الرحلة مع بقية شخصيات
الروايه .

ب) مصطفى التناوى .. الحب والشدا

لم يقدم مصطفى التناوى في هذه الروايه لذاته ..
لما لا يمكننا أن نتعرف على كافه روافد شخصيته
الانسانية .. ربما لأن جانيها واحد من هذه
الشخصيه هو الذي استحوذ على اهتمام الكاتب ..
وربما لأن التجريد الذي يتخفى داخل هيكله العظمي
هو الذي فرض أن يتحول اتجاه الضوء الى هذا
الجانب من شخصيته .. وربما لأن دوره يهتم عليه
أن يكون أحد الروافد الهامة - والأحادية الجانب -
التي تصب في شخصيه عمر .. وربما لأنه شخصيه
مسطحة من الناحيتين الفنية والانسانية الى الحد

الذي يمكننا معه أن نكسب عنه بلمعنى الحب والامثار
الذين يردان كمرادف لشخصيته في معظم حالات
وقوده على صفحات القصة أو بمعنى آخر ، على ذهن
قارئها وحياته .. ذلك لأن القدر لم يستطع أن يكون
أى الفعل تجاه هذه الشخصيه .. معها أو ضدها
.. برغم محاولات الروائي المتعددة لاستمرار عطف
أقاربه عليها تارة ، ولتحييه في خفة دمه تارة
أخرى .. السبب في ذلك أن مصطفى لا يقدم في
الروايه كشخصيه انسانيه لها وجودها الفصلي ،
ولكن كوجه تجريدي من وجوه أزمة عمر الذاتية ..
الى الحد الذي يلوح معه في أغلب الأحيان - عبر
عيني عمر أو ذكرياته - واحداً من وجوه أزمة عمر
ومأساته ، وفي ألقها - الأحيان التي يظهر فيها
كشخص حقيقي لا كدكرى - ضعيف الشخصيه
والارادة معا ، ومتنقداً بعصر وتامباً ذليلاً له ..
يؤكد هذا الطابع الاسم الذي اختاره له المؤلف
(مصطفى) فهو الخدين المصطفى يحق من كل
تراث الماضي وذكرياته .. ولم يظهر طابعه الانثاقى
من خلال أحاديثه ومواقفه فحسب .. ولكن أيضاً
من خلال الحل الذي ظهر مصطفى كجسده له في
اسم ..

بعد أن مصطفى توربا هو الآخر في مطلع
النسار كعمر ، ودق في يفاعته طعم التمرد ونشوة
.. وربما أيضاً أثر التقاعص عندهما لوح
حسب .. وبعض يديه من التسورة والسرحة
معد .. وأدلة ..
..
الحقيقي مد مصى وانفصى .. وفن عصرنا هو التسليه
والتهرج .. هذا هو الفن الممكن في زمن العلم ..
ويجب أن نتخلل للعلم عن جميع الميادين ما عدا
السرك .. فقد تصنى العلم على الفلسفة والفن فألى
ممرات التسليه بلا تحفظ .. ببراه الأطلعال وذكاء
الرجال .. الى القصص الخفيه والضحكات المجلجلة
والصور الغريبة .. ولنتنازل نهائياً عن غرور الكبرياء
وعرش العلماء ، ولنقتنع بالاسم المحبوب والمسال
الوثير ، ص ٤٥ ، ويستنكر أى تساؤل حول هذه
الفلسفة التبريرية الصارمه فيهدف .. لماذا نسأل ؟
الحكاية ان العقيدة كانت تعطينا معنى متكاملاً ،
وأنا نحاول أن نملأ الفراغ تحقيقاً لقانون طبيعي،
وأمن ترت لي لحظه ضعف المت بى ، وقلت ان
تعلقاتي الفنية لها معنى ، وبرنامج الماضي والحاضر
بالراديو له معنى ، وتشليلاتي في التلفزيون لها
معنى ، ولا يحق لى أن أسأل بعد ذلك ، ص ١١٠ .

بهذه الكلمات القويه السريعه المركزة كلمات
سليمان في سفر الجامعة فيليب مصطفى الانتهازية
ويقعها على عرش مرموز من الهدوء والاستكانة ..

الواحدة في شخصية عمر وحياته .. كما أنه يوضح
ويعمق في أب واحد ، الوجه الآخر من شخصية عمر
.. أعني عثمان *

ج - عثمان خليل * تحرير التوره

لا نستطيع أن نقول أن عثمان خليل كان تحسيدا للتوراة في هذه الرواية ، لأنه كان يحسب تجريدا لها . وتلوح ملامحه تجريديته من البداية في الاسم الذي اختاره الكاتب له : عثمان خليل، عثمان المظلم المعترى فيه الذى جمع القرآن وقصد الثروة والراحة وكل شيء في صدر الاسلام ، ولم يفتح بالخلافه بل صرعا وسفك دم هدرا .. أما خليل فهو رمز الخدم والاخلاص في آن .. فهو عنقاك الدلائلين يتكون الاسم والتخصيص معا .. فهو الذى عثر على الحبل السحري لجميع المشاكل في شرح الصبا وهو الذى دفع النعم وحده وقضى عشرين عاما خلف قضبان ، اليوم يسره في قرفة والسنة يسوم في تنجيبها .. س ١٤٥ .. وعثمان ذو جسد رقيق ، مل أن ارتباطاته بالريف ما زالت مستمرة حتى آخر ليله .. فقد خرجوه من السجن يقصد القرية أولا ، وكأما لينزود معها بعض من الشؤون والنساء .. ورغم هذه الجزئيات الواقعية .. حود عثمان كشخصية اسمايه في كبريائه فكرى فقط .. بسند ذات

٢٠٠ / أقول يتشقق برغم أنه عانى من شدة الحرارة الكثير .. لأن اللفاظ جوافه - طريح لن لثباته - لا أدري لماذا - مسطحة جوافه باردة لا حرارة فيها ولا روح .. يقول له مصطفى : أنك تقذف بالفاط مدبيه على حين يماني صبدينا الحاقيقا .. س ١٦٢ ، ولكنه رغم ذلك لا يصعب بشيء .. وكأنما لا قلب له ، ولا غرو وهو لا يرى في القلب سوى مضغجه تعمل بواسطة الشرابين والإردة .. فهو شخص ميكانيكى وتجربتى فى ان .. لذلك فانه لا يشعر في التوراة في البدايه غير الامانة العينية والاتصاف الشديد بالاراس -حرك دوماً ولكنه بدلعا فيما شبه اسحر أو التجلي .. و يوما متف عثمان في حالة من التجلي : عرب على الحد السحري لجميع اشياء .. س ٢٦٠ ، وكأنما التوراة شيء كالاهام يبتقى فجأة وبلا مقدمات .. يؤكد هذا الاتهام في بنوع التوراة وبدعسه أن الاعمال التورائية توكل إلى أفراد اخيلية من طريق الفرقة .. ولما أصابته الفرقة قال .. أنا سعيد مصطفى عيسى وأنت - عمر - عريس وعدنا تلقى قبلة على خنزير من المولين بصر الماء .. س ١٤٨ فما لبث في توربه وأنهك التى تتحكم المصادفة العشوائية في تنفيذ اعمالها .. ونحن عثمان هكذا المنزهة ، تجردا للتوراة لا تحسيدا لها ..

بالرغم من انه شيوعي والشيوعية في جوهرها
أساسي لا حرد فيه ، تلنجم بالواقع وتنفّر من
الأفكار السهوية احدهم بالقرب من سطحه

وربما قيل ان تجريدي عثمان تجلّد وصاحه لانه
مقدم في جزء كبير من الرواية من خلال ذهنية عمر
المتداعية وعبر ذكرياته .. الا ان عثمان الذي ظهر
لنا بلحمه ودمه في الجزء الأخير من الرواية لم يكن
أقل تجريدي من عثمان الذي قدم لنا عبر ذكريات
عمر في القسم الأول منها .. لقد كان عثمان يقوم
- على طول الرواية - ببراعة لا تنكر بدور انحراف
العنكرى لعنكرة الثورة المجردة والمطلقة ، والمطلقة
دائما بالمعانيات الكبيرة والخلاصة عن كون « الحقيقة
لا تقع ، أبداً لأن » الإنسان إما ان يكون الاسانية
جميعه ، وإما ان يكون لا شيء « ص ١٦٠ » . وانا
« عندما نرى مسئوليتنا حيال الملايين فانا لا نجد
مضى للبحث عن ماضي ذواتنا » ص ١٦١ « انه
الثورة المجردة المطلقة التي تترنم دائماً بالملايين
الاسمودة » . فهو في البداية ثورة عمر البرجوازية
الأولى ، وهو في وسط الرواية صريح هذه الثورة
ومدفعها القابع خلف قضبان الصمت والسيان ..
وهو في النهاية يتأخّر الثورة من جديد ضد عمر
نفسه متجنباً في صورة ابنه سيبير الذي يستعير
رأس عثمان ليطارده بها شبح آية التهنيد « انه
من شخصية خارقة تقف دائماً في المساحة
أيا كانت هذه الثورة والتي حدثت » . وكان عملي
الثورة بشيء أطلاق اسم سيبير عليها ..
الثورة ليست مع شيء ، وصديقي أخبرني ان ثورة
عثمان ثورة مطلقة لا تعرف الحدود وأيديه
ومعمره تماماً من المحتوى الطبقي للثورة وكذلك
من المحتوى الاجتماعي لها .. نرى طمعه العنصر
التي يمتنقها .. وهذا ما يمسى وجه هذه الشخصية
التجريدي ويساهم الى أبعد حد في تسطيحها على
الصعيد الإنساني ، والفكرى في آن .

وإذا كانت هذه بالفعل هي دلالات شخصيته
عثمان ، فما هي يا ترى دلالة زواجه من بئنه .
وكل شيء في الرواية خاضع لصرامة التخطيط
الروائي بلا جدال .. ربما يساعداً وقوع هذا
الزواج في غياب عمر على استشراف مرامييه ..
فيثنية « كما سيظهر عند الحديث بالتفصيل عنها
بعد قليل - ليست الا الامتداد التطور للجواب
التي يرى نجيب محفوظ انها ما زالت حية في كيان
عمر المتدهور وفكره » . فإذا كان عمر في النهاية
محبداً لك لطيفة البرجوازية ، كان شبه تمل
الأجزاء الحية من هذه الطبقة الميتة .. ومن هنا
يكون زواج عثمان بها خطوة منطلقة من بين خطواته
« الثورة » . الموافقة .. بل ويجعل أيضاً القبض

على عثمان في آخر الرواية أدل قنانه بكثير مما لو
أن هذا القبط قد تم دون ترك حين يعد باسمراره
الأبدى فوق وجه هذا الواقع .. خاصة بعد ان
كرمه عمر ، قبل خروجه من السجن وبصفه « ثم
اتركه تماماً عندما وفد عليه في عزته في الفصل
الأخير من الرواية (ص ١٨٤) » . والغريب أن عثمان
برغم كونه تجريدا لهذه الفكرة الشورية المطلقة ،
يل ربما بسبب كونه كذلك « يلوح كواحد تليسل
الطن دند في أوج الرواية » . مكرمه الى حد ما من
البطل والقاريه معا ، وإن كنا لا نعرف أحاسيس
الكاتب نحوه وإن بدت أقرب الى الحيلة الموضوعية
المستحيلة الوجود .. ولا عجب في هذه الأحاسيس
ما دام يلوح دائماً مسريلاً بذلك الجسود العفائي
الفج ، وخائلاً من أي حس إنساني « مع أن الثورة
في جوهرها ليست الا مزيداً من الشروط والأفكار
الاسانية » .

د - زيب .. يا صريح الأوهام

بعد أن فرعنا من دلالات الرجال في هذه الرواية
وهي دلالات قيسية في أغلبها ، علينا أن نتناول
شخصيات الرواية النسائية واحدة إثر الأخرى ..
نعر على دلالاتها وعلى ما قد يكون متخفياً داخل
هذه البطون من تجريدات .. فصحيح ان النساء
التي في هذه الرواية تجريديهن ربما لا يسهل
على من يقرأها ان يراها .. وان كاتب
الرواية ربما قد جعل من شخصياتها
التي قلصه في الرواية ..

وزيب من الوهلة الأولى ليست مجرد زوجة
فحسب ، أو بصورة أقصرى ليست مجرد زوجة
عذبة تكمل ذكريات الروائي أو أكسوماً ..
والا لما كلف الكاتب نفسه كل هذا العناء في رسمه
إبعاد دورها في حياة عمر .. ولما كان ثم داع
لاختلاق كل تلك المواقف التي وقفت في وجه زواجه
منها من البداية ، والتي جعلتها طسوال الرواية في
وضع غريب لا تحسد عليه . فقد كانت زيب فتاة
مسيحية تدعى « كاميل دود » ، ادمع إليها عمر
بعوة السوء العائده في أعده محيط كل الحوار .
وعندما قال له مصطفى « ولكن الدين .. » هتف
لم أعد أكثر لهذه المواقف « ص ٥٣ » ، وفي حديقته
أحسانات - لاحظ دلالة الاسم المؤكد عيرانه
استحض الروائي اعطائه - قدم لها نفسه مؤكداً
ان حبهما سيقهر كل المواقف « وتغلب بالفعل على
كل المعوقات وكذا الزواج » . مروج « فلما نابض
لا حدود لحيوته ، وشخصية فائته حقاً » تليسلت
متألية للراعيات « مهدية بكل معنى الكلمة » مدبرة
حكيمه كأنها حلفت للتدبير والحكمة « قوة دافعة

على حافة هذه الهاوية التي تترسب بلا رحمة .. وانا
بينه وبينها بحر واسع من الكراهية والافتقار ..
نحس نسوة الخس المسحوق في حشبه بوغا من
أوجاجات الخشب المبقرة والقزرة .. هي تلد له في
المدامه الامداد المتصور للأجزاء الحية فيها والتي
يبكس .. به .. أن تخطو ابعاد قليلنا من الطغرات
تحت قطعانا .. اما بعد ميلاد الكراهية .. وبعد
ما قلت الاواهن عن فاعليتها وانفدنت في قلب
ضريحها البشري .. تلد له .. وإلى المهد .. الإبن
الضعف عن آت .. الجديد الثائر الذي يولد في
قلب الملقن الرائد .. والغريب .. مرة أخرى .. انا
نحس بالنور من شخصية زينب هذه برغم تعدد
الحزب المنسنة الى رعب في اسراق عطفها
عليها .. لأنها تلوح كقيود العصور البائدة التي
تسقط بغير عسر بلا رحمة ..

هـ - شنة ٥٥ والتصوف الجديد

إذا كنت زينب هي صريح الإوهام التي ما عسا
لها دور في الواقع الجديد . فابنيته جاسيد
الإوهام التي يمتدحها أن تلعب دورا لا بأس به في
عصر الواقع الجديد . إنها الجديد الذي حاول أن
يكون باب العديد المهلهل . والتجسيد البشري
لأحلام التي ما زالت هي في جنثي والديها والتي
تبعدها في الرحلة . لذلك هي
تسعى إلى أن تدمج دورها في عصر العلم - لها
بعضها ما تزاوج بينه وبين العلم -
بعضها دراسة العلم البحتة وثباته الترتيبات الموجهة
للأشياء التي تبحث عن سر الوجود والرافعة
لإستدعائه من أعماق الصمت . إنها الدين الجديد
الجامع في تعليمية بأربعة من مسحة الميافزيقيا
أخالد ونشوء العلم البحت

فقد ولدت - كما ذكرنا انفسا - في العترة التي
 حلت فيها السعادة فوق سماء عشي والديها الحزلي.
 فترة المهادنة والصبا والبناء... وتضجيت في طفليها
 فتكونت لها بذلك تلك الشخصية الفريدة والممتدة
 التي خلاف جميلي التي جادت على تقوم الشيع والراء
 فوشت بمستقبل برميلي كماها... صحيح ان يشه
 تذكر صورة أمها عندما كانت في الرابعة عشرة
 بعينها الخشواوي وقامها الرشيقة... ولكن يبدو
 انها لن تتعلم مع الأيام ولن تسبح للدهن بأن
 طفلي على صفاتها... ص ١٧... انها تكرر لانها
 وتلك التكرار المستفيد من عترة الماضي والتجنب
 للاطلاع... ذلك بأن زواجها بعمان في النهاية
 يتسربل بفلالات من الخصوبة ولا تشويه اشباح
 العم أو تحلق بالقرب منه... فقد تفضيت عن وجهها
 عند عترة الماضي وتجنبت أخطاء... فاستطاعت
 قبل أول عناق تحدي الثورة ان تثبت انفسا أرض

الزلفة ، فكان عليه ان يواصل الرحلة فوق هذه الأرض الزلفة بلا كلل .

فبعد « باريس الجديدة » موطن مارجريت المثير للشهوات ، وبعد ذلك الجو الفرنسي الذي كسده فيه اختياره وينفس أسلوب الاختيار في المدرسة الوحودية الفرنسية .. انتقل الى « ناري » بكل ابحاث الاسم الايطالي من شمسب جنى وبنك حسدى كدت الذى مكتظ به ، سام ، مورافيا السهرة .. ويقدر ما كانت مارجريت « باريس الجديدة » عصية ومستحيلة الامتلاك تحدد اختيارها في الوقت الذى تنهوا « كانت ورده نجمة » كبرى ، والثقة كريمة معطاء ، وضعت على تخسوم الراحة والشوة منذ اللقاء الأول . بل لقد استطاعت ان تكون الشخص التالى مباشرة بعد بثينة استحوذوا على حب القارى ، وابتعادا عن التجريد . إذ بدت منذ الوهلة الأولى واضحه ومريحه وشديدة الواقعية . وتأثرت بمنظور الكاديلاك التى وقفت كقبلا آتية . وتحدثت الاعماق بصراحة متناهية . وزالت الفوارق تماما . ولا غرو فقد مهد الكاتب لذلك على المستوى الرمزي عندما قاس طول كل حب على طول الآخر . وسوى الطرق مزيلا منه ذلك الحمار المذهب الذى ادارته مارجريت ، فأوحى رائحة القرب له . وادار بدلا منه حوارا أملس .. الأني وضعها وكبرياؤها معا . وتبادت في

عندما .. حاته النشوة . فكان العيش .. كى .. البجنسية الرائحة والجديدة .. شمسوى تلف من الشعر الردى ، .. المهد للفضير من حديد والذى اجيز عليه ظهور مارجريت بترناتها السهوانية الملتهية .. ولكن أنى هذه المرأة من مارجريت التى تبدت تحت سما الهرم الممتعة - في البداية كعلم أسطوري بعيد المآل ١٩٠١ . هل ذهب النور بسحرها المؤتلق في الظلام أم ماذا حدث ١٩٠١ ؟ ليست هذه مارجريت أبدا فلتفظها كنواة بعد اللقاء الزوج الثالث .. ولتعاق كل ليلا امرأة . وكان كازانوفا الذى ما بدت أن يجد في مكتبته الدوق خالبا .

جسد ما ساقى طيف مارجريت نداس حسدا ورده حبى استمع مجمعا في أصداء ذات حسدا . فى الحياة الى بقعة العذبة من جسد . وورده دبال ليست مجرد واحدة من أبرز العلامات على طريق مسيرته الجنسية الكبرى فحبيب . ولكنها أيضا تجسيد حي لعمق هذه المسيرة . فبالرغم من أفرا الكاتب - بامانه متناهية - في بدايه الفصل الثانى عشر بأنه « ليس كمثل ورده في حبها احد » هي مغرمة برجلها لحد الجنون ، مغرمة بمشها لحد العبادة .. وهي مغرمة لحبها تقوم بجميع واجباتها

صالحه للانبات، تشبه براعم صدرها للنديا بحسن الدوق .. مشققة القوام لا يرميليتها كمنها .. والثمرة الجنسية لهذا اللقاء بين عثمان وبثينة . بطل شيئا مبهما يخلصق في أفق الرواية لا تعرف بماذا يعد .. ربما يعناق بين فكرتي الشورة وسر الوجود وصالحه بينهما .. وربما بزواج الثورة من القايا الحية والثورية من جثة عمر التجريدي من جديد . ولكن مهما كان الأمر فلا يمكن أن ننسى أن بثينة ظلت طوال الرواية تمثل الجانب الأكثر حيوية وتدفقا بالحركة والاتساق .. فكانت أعجاب القارى . وحب الكاتب مما .. لوقودها دائما على الأحداث كمرطب سحرى يخفف من حرارتها اللهيية المضجرة . ويهدئ توتراتها .. وهي لكل هذا أقل شخصيات الرواية تجريدية وأكثرها اشباعا بالحب الانساني ، والتصاق بالأرض الواقعية . ومن ثم نجد أنها من أكثر الشخصيات ثراء على المستوى الرمزي لا التجريدي في هذه الرواية .. فلا تسهل إحالتها الى مجرد رقم في المعادلة الروائية كبقية الشخصيات دون حق أو اعتساف . ولكن يمكن استشراف أبعاد شخصيتها وامتنعاط الكثير من الدلالات والرؤى التى شمع ..

ولنتقل الآن الى بقية الشخصيات النسائية .. هي الرواية ، وهما ورده ومارجريت . ولما كانت وجهي شيء واحد في هذه الرواية فسوف نتناولهما معا .

و - مارجريت وورده .. وهما الجنس

ما كانت مارجريت واقعا في حيا .. بل ظلت دائما تلوح كعلم مهم بعيد المنال .. منطفة الرؤى كثيرا ولكنه لا يمس تخوم الواقع أبدا .. حتى أنه في رؤياه الكابوسية الأخيرة ، سدى له جميع الشخصيات الواقعية التى مرت بحياة أو أثرت فيها (ص ١٨٩) .. ولا يصير بينها وجه مارجريت . فقد كانت من البدايه منتشرة بدلالات علمية تضمها على تخوم المستحيلات . تبدت له في توب مختلط الألوان لدرجة التوشيح ، متعالية متكبرة بعيدة المنال كحصن منيع .. فقد كانت مارجريت دنيا ذات أسس الفانس الذى لم ينقص عليه بطلنا أبدا .. في لحظة اللقاء الأولى ظهرت محاكاة بجو أسطوري يعين بها في الاوتاد من مواقع الأبدى .. وأمتد شقيقه وسامه وشجره أذرعها أنخطوطيه تحاور القبطى عليها ، ولكنها تسبلت من بين الأصابع كالهواء . وحينما تراهي له أنه قد قبض عليها . صحا من حلمه على يد قاضيه على الفراغ . برغم أنها لاحظت في اللحظة التى كان يأمل فيها أن تهشم أصابعه القابضة على خيوط الأمل المتكسوتة الواحة . إلا تنقطع هذه الخيوط أبدا . ولكنها برغم كل ذلك فرت من بين الأصابع ببساطة .. ولكن بعدما انزلت قدمه في أرضها

العمية ، وإما ألا يصلك منها شيء على إطلاق ، وهذا هو ما تطلب من المألجة النقدية هذه الزاوية في الرؤية . أما السبب الثاني لمنعقل بتقييمه رؤيتها النقدية لهذا العمل الفني الفاضل والمعد في أن . والتي تنطق من قوله بنديتو كروتشه « بأن النقد إعادة خلق للعمل الفني من جديد » لتقريبه إلى ذهن القارئ ، وفتح أبواب عالم العمل الفني أمامه على مصاريفها ، وفرض مقاليته والفاه دقائق سخية من الضموء على كافة زواياه وسراييه . وقد استلزم هذا الرؤية مع روايه من هذا النوع تركيزا شديدا على الجانب الموضوعي حال دون تحسن الداحل الكمل بين المستويين - المعنى والمضمون - بالرغم من تيقنا من وجود وحدة عضوية بينهما . ومن أن الشكل ليس إلا أحد أوجه المصون الذي يريد الكاتب أن يقدمه لنا . فلا نستطيع أن نعزل عن الرواية معناها إلا إذا كان يمكننا أن نفصل عن الوجه ابتسامته . . بمعنى الرواية لا يمكن أن يفصل أبدا عن تفاصيلها وأحداثها وشخصياتها ، ولا عن الأسلوب الذي عولجت به هذه الأحداث وتلك الشخصيات » (١٤) ولهذا نقول أن تساؤلنا المركز لمضمون الرواية والمضامين الفكرية التي تثيرها حمل في ثناياه سؤالا فنيا لمجد من قضاياها الفنية ، وسنحاول أن نناقش بقية هذه القضايا الفنية مع تركيز على ما يحضر في ذهننا من هذه الرواية .

بما تقدمه من سمات أصيلة إلى أثرها الفكري ، نلج في دراسة كخصائص الانجاء الروائي الجديد عند نجيب محفوظ ، نلمس هنا بعض الخصائص الفنية الجديدة الأخرى . مثل طريقه واسلوب التذكر في هذه الرواية التي لم يعد الرجوع إلى الماضي فيها نوعا من التذكر للأشياء الماضية كما فعل بروست وكأنه يكتب رواية من الذاكرة في سبيلته المشهورة « البحث عن الزمن الضائع » ، ولكنه أصبح نوعا من تذكير الزمن ، من أخرى على خصائصه لساعات طويلة إلى الماضي يعف الحاضر في مواجهته وأمامه ، بكل تفاصيله . . لهيب الذكرى وعنف الحوار والجواثير اللام الضميرية ، يتجسد في حضور دائم وكأنه ما كان ماضيا قط . فبعد أن انتهى نجيب محفوظ من تذكير الزمن تماما ، تخل هذا العامل من مركز الصدرة في عملية التذكر واحتلته الفكرة . . فأصبح التداعي معتمدا على وحدة الفكرة وليس على التسلسل السببي للأحداث ، فانتشع بفلاله عضلانية كثيفة . وحتى يتحقق التماسك لهذا الأسلوب الفني يعتمد الكاتب كثيرا على الاتكاء على بعض الكلمات المعينة واتخاذ

بلا معين « ص ١١٣ . وبالرغم من هجرانها لعلها وإخلاصها لعمق وتفرغها لامتاعة . وارتفاعها في كثير من الأحيان إلى مستوى رسمه الفكرية إلى الحد الذي سكرم به في كثير من الأحيان كمنسوسه ، ص ٨٨ ، ٩٢ ، ١٩٩ . بالرغم من كل هذا تجسد وردد عمق العطف عن طريق الجنس وبدائيته ، ويزيد هذا الحسنة هذه تلك المفارقة الحادة بين إخلاصها ومناها من جهة . وتسلل الضجر إلى عيشها من جهة أخرى . . وأجرا فائنا نستطيع أن نقول أن بناء هاتين الشخصيتين لم يكن تجسيدا بنس قدر الذي كان به بناء شخصيات الرواية الأخرى . ربما لأن مارجريت قد مرت كسحابه عابرة في أفق الرواية وسريعة . وربما لأن وردة كانت تجسوس في أرض الواقع دوما ولا تحلق في سموات التجريد ، وربما لأنهما معا بعيدتان نسبيا عن تلك الدلالات القيمة التي وقعت بشخصيات الرواية الأخرى في وهاد التجريد .

٤ - القضايا الفنية والتحولات الجديدة

بما جريت وورده ينتهي حديثنا عن شخصيات هذه الرواية . . ويبقى أخيرا بعد أن تناولنا كونه أبعادها الموضوعية مناقشة المشكلات الفنية التي تطرحها والتحولات التي تعد بها على الأبناء الروائي الجديد عند نجيب محفوظ . فلا بد من دراسة هذه النسخة من الرواية . . كما قد نرى هذا الجانب الهام من الرواية . . صحيح أنه لا الفصل أن تتم دراسة المشكلات الفنية ، وهو الذي تطرحها الرواية معا . وفي خلال رحلنا لا موارد كما قد نلوح في . . وهو . . إلا ما حاولنا أن نراوح بين الحظس في أكثر من مكان عبر هذه الدراسة . غير أن ذلك لم يتحقق بصورة قطعية ومتكاملة لسببين . . يرجع أولهما إلى طبيعة العمل الروائي نفسه . فالشخصيات من أكثر روايات نجيب محفوظ اكتظاظا بالفلسفة ، ومن أشدها غموضا في الآن نفسه ، وهي برغم أثرها الشديد تستعصي على القارئ المثقف قسما بالك بالاعادي . كما أنها تختلف عن سابقتها « الطريق » من هذه الناحية ، لأنها تضرب في متساهة فكرية خالصة . . فبعد أن كان يمكننا العثور في المعسل الروائي على روايتين . . رواية الأحداث الطافية فوق السطح ، ورواية البناء الرمزي الخفي داخلها . وإذا لم تصل القساري الروايتان معا ووصيلته إحداهما ، أصبح من المتعذر الحصول على هاتين الروايتين في « الشحاذ » . . لأن الأحداث الطافية فوق السطح لا تتسكن في أعطائنا بناء رواياتها مسكا بكرة للقارئ الاقتناع به . . ففي « الشحاذ » رواية واحدة . . أما أن تصلك بكل سراييه الفكرية

(١) ميمون دي سوار (الام والبناتامريكا) من كتاب الوجود وحكمة التسويع .

نغمتها الجرسية كوسيلة لاستثناء نفثة صوتية مشابهة ، تجر وراءها موضوعا بأكمله . يريد الكاتب استدعاء من أعماق الماضي أو من ركام ذكريات إحدى شخصيات الرواية .

وقد وقع ولع كاتبنا الكبير بجرس الكلمات به في وهاد التسطح والتجريد والضعف الفني . وقد يقال أن هذا واحد من هوم الرواية الفكرية على مر العصور . وأن سيطرة الهندسة الفنية المحكمة على هذه الرواية بصورة كبيرة هو الذي أضعف من قدرتها على الإغناء وأصاب شخصها بالشحوب والهزال . وهو أيضا الذي دفع الكاتب إلى الاستسلام لشاعرية اللغة دون مبرر فني في بعض الأحيان وكأنه يصيح عجباً بجلالة العاطفة ورقه جرسها وتوافق أنغامها الصوتية في أيقاع جميل . وكاننا اللفظ الجميل المجرد يبتني لذاته لا لوظيفته الفنية وضرورته الحتمية . وفي رأي أن هذا الاستسلام ، الموهن في العمل الفني ، لشاعرية اللغة وجمالياتها - وهي جماليه جديدة تماما وغير تلك الجماليه البلاغية القديمة - وليد الهندسة المتشددة الأحكام للنسب الفني . وحتى لا يكون حديثنا عن صرامه التخطيط الروائي وهنئسته تحريديا ، فسوف نشير ، بالإضافة إلى الأمثلة الواردة في سياق التحليل إلى بعض شواهد .

وهي شواهد كثيرة لا نستسلم لأغراءاتها حتى لا نغرق في الدرس الرئيسي ، ولكننا نشير إليها بسرعة .

● لجوء عمر في مطلع الرواية إلى حامد صبري كطبيب معالج وهو زميل قديم من أيام الدراسة الثانوية ، لم يفكر من قبل في اللجوء إليه ، يرغم أن واحدا كعمر من الناحية الاقتصادية ، لا بد أن يكون له لأسرته ولو طبيب واحد اعتاد التعامل معه هو وأفراد أسرته فيلجأ لاستشارته ، بدلا من ذلك الطبيب المتنق يعاني ليضع أيدينا على مفتاح بعض مغاليق الأنشجان القديمة .

● اللوحة الملققة في صالته الانتظار عند الطبيب والمجلة الموضوعية على المنضدة فيها والصفحة التي فتحت عليها فتدلت صورة المرأة المتهممة سريره الألف . يبدو وكأنها سماء موصوع بسميتريه بالفه لتقسوم بدور الرموز القديمة في المنظر الروائي .

● الهندسة التصارمة في اختيار أسماء الشخصيات . التلوث الكون من أسماء عمر ومصطفى وعثمان بإيعاها القديسة . ثم المزاوجة بين اسمي عمر وحمزه في اسم البطل - عمر

العمراوى - بكل دلالات الاسمين المستعارة من صدر الاسلام . وفي الشخصيات الأخرى نجد أن وردة لا بد وأن تقبل مريسا . ومحمود فهمي مساعد عمر في المكتب - ليس سوى محمود فهمي عمر نفسه ومساعدته . ولذا لا يقوم بأي دور غير ذلك في الرواية ولا يتعدى حدود دوره أبدا ، لا يثيرم بتجاهله للمكتب . لا يثور . فهو محدود فسه بالفعل . وكذلك نفس الصرامة والهندسة (حديقته العائلات) لا بد وأن يهدد اللقاء بهسا لتكوين عائلته (باريس الحديده) والاختيار الوحوى الشهير : (كابرى) والجنس والهلل بلا طائل . فيا للصرامة !!

● كما لم تخل الأحداث نفسها من هذه الهندسة الصارمة . فنجد أن وردة تهجر عملها في أول (ص ١٠٣) فيعجز هو بيته في آخر الصفحة نفسها . أو أن يخفق في مبدئها في أول (ص ١١٦) فيلقى تصريحا سياسيا عن علاقته بها في ص ١١٩ بحوبه في الخصمه ابنائه بد رب (ولي العهد) في نفس المنه بها سوء البشر في الصحراء وغير ذلك من الأمثلة كثير .

● الهندسة الصارمة في اختيار أسماء الشخصيات الجديدة . فنذكر في ذلك الاحتصار الشديد - ولا أقول التكلف أو التلخيص - للتجربة الإنسانية حوب من طبعه بروايه نفسها ، ونكر الهندسة الصارمة . حتى شخص من الشخصيات الهندسة لهذه المحارب الإنسانية جملة كل ما تريد الرواية أن تقول ولكن هذا الاتجاه يقع بالكاتب في مزالق خطر ينحت أبرز ملامحه من فقدان القارئ وتشبته لانه - القارئ - لا يقتنع كثيرا بتلك المحصلات النهائية للتجارب كما يجربها الكاتب في ذهنه فمثلا بالرغم من روعة تمثيل الكاتب عن تجربة اللقاء الجنسي التي تمت بين عمر ومارجريت . وصهرت حرارة الأنفاس قلوبا أضناها البرد . وغابت الأعين حتى عن ظلمة الليل . وتهدد فسؤاد من ظفر وارتياح . وتهدد من شدة الارتياح . وتهدد من نقل الارتياح . وتهدد في تشنور وعم . ونظر إلى الظلام اليهيم وسائل نفسه أين الشوة الحقيقية وأين مارجريت فإن الظلام لم يبق منهسا على شيء . (ص ١٢٠) بالرغم من روعة هذا التعبير الذي يعد واحدا من أجمل تلخيصات اللقاء

الجنس .. فانه لا يمشى القارىء عن ذلك الانقياس والارتياح النفسى الذى يشعر به فيما لو وصلته هذه النتيجة عبر التجربة الانسانية نفسها .

وهناك الى جانب هذه السمات الاساسية بعض السمات الثانوية الاخرى مثل الاستفادة السريعة بأسلوب الخطابات (ص ٢٨-٣٢) ليقدم غيرها . ليس فقط وصفا شاملا للجو الذى تعيش فيه الشخصية المعرّفة عبر الخطب ولكن نص رؤيتها لهذا الجو وموقعها منه .. ومثل التركيز الحساس والذكي على بعض الألفاظ الثلاثة وربطها ببعضها بالطريقة التى تنضح معها بالكثير من الدلالات والأحاسيس بحيث تنطق من خلال هذا التركيب النفسى ، بما ليس في طاقه الكلمة البسيطة من قدرة على الانشاء ، ومثل استعمال بعض الكلمات ذات الأصل العاصى أو الأفرنجي وأن كانت أغلبها ترجع لأصول قاموسية معاصرة (كالقاموس الوسيط) الذى أصدره مجمع اللغة العربية منذ سنوات .. الألفاظ مثل التسمجى والرجيم والكباين والراديسو والتلفزيون والزعل وماما وشميناولي وبرطه وأن والزبالة وشيرى الى جانب الألفاظ المفرقة و التضمي كالتطاسى وأجل وغيرها من الكلمات التى لا يمكن أن تدور في الحوارات فى الحياة .. لكن لا يجب أن نساووا عندهم ..

تعبير عيسى عمر الحمزاوى - حتى في العجالات التى تقص فيها الشخصية للكاتب فكان الصدارة - نرى كل شيء .. وبالتالى فأنفسنا لا نقرأ أبدا في الرواية على وجود الأشياء لذاتها .. وبالتالى هو إحدى سمات الرواية الجديدة أو مدرسة النظر الغربىة كما يسمونها .. فالإنسان في مجتمعنا ما زال - كما يلوح في الروايات وعبر فهم الكتاب للبر - يعتقد أنه مركز العالم .. وفكرته عن نفسه هي فكرة البرجوازي عن نفسه وعن العالم .. والعالم في عيني البرجوازي يلوح دائما وكأنه شيء مضاف اليه وموجود لأجله .. شيء لا معنى لوجوده بدون .. وهذا هو ما نجده في (الضحاك) .. نجد أن الأشياء لا قيمة لها بل أكاد أقول ، لا وجود لها على الإطلاق ، الا كبركات ذات دلالات ميسرة في ذهن الشخصية .. ومن هنا تشجب هذه الرؤية كل الادعاءات التى تريد حشر الرواية في زمرة هذه المدرسة الروائية الجديدة .. صحيح أن نجيبا يستعمل الكثير من أدوات هذه المدرسة الفنية ولكنها تستحيل عنده الى أدوات ترابط بدلا من كونها أدوات تفكك عند دعاة هذه المدرسة أصحابها .

وحتى أن كل هذه التحولات الفنية الجديدة ، التى .. مع موضوع الرواية .. سمات الرواية القدرى .. فى أحسن الأحوال .. فى بعض النتائج العكسية في بعضها .. أى .. مثلا .. فى (أسطورة سيريف) .. بتوارث البيان والغنائية ، الذى .. سمح لنا الوصول الى الأبعاد والوضوح في آن ، فأنها لم تستطع أن تحقق سوء بعض الهندسات العاطفية السقيمة التى قال بها باسكال وروسو - حسب تعبير سارتر - أو بعض الخفيات الجرسية الجميلة التى تشتت القسارى ، وتعقد عليه عملية التوصليل في آن .. وما يقال عن اللغة يمكن قوله عن بقية التحولات الفنية التى تناولناها في هذه الدراسة .. ألا أنسأ لا نملك أخيرا سوى القول بأن هذه التجارب الفنية العميقة التى خاض نجيب غمارها في روايته تلك ، قد ساهمت رغم كل الهزات في الرأه الرواية العربية والسير بها الى حيث لم يسمح وقع تقديم عريه من قبل .. وأن كنت أرى أن ولعمري هذه الأساليب الجديدة قد تم على حساب الرواية وليس لها .. ورغم هذا كله ما زال نجيب محفوظ واحدا من أعظم روائيينا وأكثرهم فهما لطبيعة العمل الروائى ولحقيقه العصر الذى يعيشه .

ألا .. اسمها الرئيسة الجديدة .. فى .. بالدراسة ما هي الأسلوب .. فى هذه الرواية .. فحتى ظهور المدرسة السيكولوجية في الرواية مع مطلع هذا القرن كان المؤلف هو الوسيط الذى يقدم ويصف الأشياء الخارجيه بكل تفاصيلها وينتهى الحيدة والموضوعية كما فصل أرنولد بينيت و جون جالسوني وأميل زولا وتيودور ورايزر ونسوما مان .. ولما ولدت الرواية السيكولوجية حاول المؤلف أن ينسحب من الواقع الخارجى للقصة وأن يظل قائما في خلفيتها كما نرى عند جويس وبروست وريتشاردسون وفوكسر وولف .. أما في الرواية الجديدة فقد حاول مؤلفها أن يقدم الاثنين - أن يهب الأشياء وجودها الخارجى المحايد وأن ينسحب من الرواية - بأوضح صورة ممكنة كما فعل ميشيل بوتور وناثالى ساروت والأن روب جريه .. ونجيب يحاول هو الآخر في هذه الرواية تحقيق ذلك الحلم الذى راوده منذ فترة طويلة بالانسحاب من الرواية وتركها هي وحدها لتقول كل شيء .. فبأى صورة تمت هذه المحاولة ١٩٩٠ من البدايه يقول : الأشياء لم تقدم بفردتها في هذه الرواية على الإطلاق ولا لذاتها .. أنها تقدم مضاهة لها أحاسيسا ..

المقاطع . وعندما يلحظ في السياق ي نطق أو رسم صحيح النغمة المدعاه . والإيقاع أو الحسركه في النغمة - وهو يؤلف مجربات ويوحد عند النطقه فعل في عقل قد تكون مستفلا عن الإحساس الشرح يوقع جماع الأصوات الشفره وعده نغمه في مدى الكلمات . . هذا الإيقاع حين يدور الدلاله العنصره وينبأها ويسريها يصنع هو نفسه دا دلاله محدثه . وعده إحدى أطرائق التي يصنع بها النص المعوى صفا أدبيا . فالإيقاع بعبارة مقطوعه و برزوا بعض الشعر وحده . ولكن قد يكون لعمه الشعر سياق في دال معبر ، ومن هذا الشعر يسمى في أدب الناس الإيقاعي .

وأهم حركة إيقاعية في الإنجليزية والحريه أن الأثر الذي يحدث بفعل صفة حسن س سمومها بالنسب stress وتأتي أساس من هذه الصفة غوه الإيقاع في بعض . على أن هناك شيئا من الاختلاف في تحديد طبيعة الشعر . يرى البعض أنه يشأ من الضغط فقط أو لا يلقى الطغمة وانكم صوغ في علاقه بانه بالضغط . ويرى آخرون أنه على أربعة من الضغط هـ س كيد عم عشر وأسره سيما في الصوغ الإيقاعي فان صوغات الضغط تصبح دائما صوغات معبده في الصفة أو كم أو في كلنهم ، وان درجه قوه من الضغط تصبح دائما درجه منه من الطغمة أو بها طغما بالضرورة المقاطع التي تقع عليها . ولكن ليس الشعر مسطور غاية الشعر عند السماع . فالكلمه Monday مثلا بها مقطع مسطور صوغ آخر يجب سراً يمكن أن سمعه بالغمارة أي لأول غير مسطور والكلمه today بها مقطع غير مسطور صوغ آخر مسطور سمها to-morrow بها مقطع مسطور من الشعر غير مسطور . أما في الكلام المواضع صفا كـ و حرايم درجت من الشعر لا حصر لها ، ولكن يمكن على وجه العموم أن بعض سمعه الشعر مسطورا و غير مسطور د رعا يوقع كثر أو سمعه نغما أو حلقها والعلامات الآتيه تستعمل لتدل على التبر

/ للمقاطع الثقيله

x لمدفع الحفقه

^ للمقاطع الوسطه

ولنحصر هذه العلامات بحرفي الشرح ش مبدئي سيطرا جلدنا بعد كل وقع

g r e a t f l a m e s s e e m e d t o o l i t t l e a f t e r d e a t h ,
w h i l e m e n v a i n l y a f f e c t e d p r e c i o u s p y r e s ,
a n d t o b u r n l i k e s a r d a n a p a l i s .

When Spring, with dewy Fingers cold,
Returns to deck their hallow'd Mold,
She there shall dress a sweeter Sod,
Than Fancy's Feet have ever trod.

في الأمثله اسرته يرى عدد المقاطع جند كثر ليس من وآخر ولا تصام مواقع المقاطع الضيله . أما في القطعه المنطومه فالمسطور كل منها يحتوي على عدد واحد من المقاطع ينظم فيها الفعل والتعريف بحيث يمكن أن تنقسم إلى مجموعات صغيرة متماثلة الإيقاع :

When Spring / with dew / y Fing / ers cold.

وتكون المجموعات في هذه الحايه من مقطوع حقف بنود مقطع نفس منطومه أرنبا أرنبا . وسيندو الإيقاع الضعري حيثيند في مسود عن الحركة في شعر أأما من وحدات مسورة مكررة مرتبه في مجموعات تكرر صفا . ولكن الأمر ليس باليساطه التي قد تدل عليها اسمهم الخاء من القصص السامعين ، فالإيقاع ينظم على نحو م ح د في بعض الشعر يدور جدا في الشعر الحديث . وما أن نضع مجلدا من الأشعار حتى نلاحظها بعدد يكون فيه مسطور من مجموعات متساوية وحداتها تمام التشابه ولا ندل المواضع بين سطره على اتصال في تبار الإيقاع .

Alone, alone, all, all alone
 Alone on a wide wide sea!
 And never a saint took pity on
 My soul in agony

[illegible]

Alone, / alone, / all, all / alone.

« إذا صعدنا أسكن، فبقية المجموعة كلها من جنس واحد العنصرية، حسبما وجدت سيحدث بمطابق
العددية تسع، سيؤوله مجموعيات ذات علاقة، وفيه يوجد العنصرية، في مجموعته، أي ذات مقطوعين
ألاهم، حسب و كلاًهما قبل، أي ذات مقطوعين، واحد - كما ترى في التوحيد العنصرية - لكنه
مستوي بمقطوعين آخرين بدلاً من واحد :

Alone, / alone, / all, all ' alone,
Alone / on a wide, / wide sea
And nev / er a saint / took pit / y on
My soul / in ag / ony.

الاهداء الجاهلية من ابد ...
 على نروج ...
 انقصه اسره اسبانية ...
 بل نروج الملباط ...
 مقارب ...

[illegible]

و محور المستطحة والمطروقة تقبل ناضج رخاوت أكثر من المحور الشعلة أو الحريرة ، وكل حسي في الأسر البصر اعراق في الزخاف يوجد عموما توازن في البطون بين الأقدام المتعددة ، وبخاصة في هذا باب الألبان أو الأجره sections حيث تقوى اللذهن طابع مميز نهائي * وتتنجس اقدم البصر في الأساس قد سمح في اجراء مكررة أكثر تدعى القطعة ، والحب يسوي حيث توسع وجهه ، وهذا فاضع شي في الانحرية - نوافقا مع اقل اليهود المعارة اشعوه أو م مع رسم البشر ٠٠٠ الألبان داب الأجره أو الخمسة اقدم ، أنه كبر استخدام تسبب أطول وأقصر ، وبلازم المصنوعة اندع تلازم مع تورع مضروب القصدية علما واعمالا تدفق عند درجه من درجات البصر ، وقد الحكاية أو عند حجة معية في لحظات العائقة أو احتشاد الصور ، والحب نظام اقطعة يوجد

« استعملت هذه العلامة في نهاية البيت لنقل على عدم التوقف في القراءة » الكافية »

Loud // as from numbers without number, ; sweet ➡

As from blest voices, uttering joy,

وللوقوف والاستمرار تأثير بين حدا في تعدد شخصية الشخصية أو في تحديد صنعة الشاعر .
ولكن شدة الإحراج على أصعب عند سبيل من أراد أن يحدد نظم قوامه عند المراءاة أو
الإدراك . فبعد من سبيل شخصي صلا يقابل . فبعد حين هذا الإحراج على صمم الكفصاف وده
التي هي في شأنه . على أن حدوده في الشعر أو في كل من حدوده في الشعر

أما بعد ، إمامنا ، سيدي ، مولانا ، ميرزا محمد باقر ، صاحب المصنف ، قدس سره ، كل معينا بحسب ما على مخلصه من عمل واحد ، انان يتناهم فيها الجعيف ثم الثقيل ، يسميان بالعلمين الصاعدين ، هما :

the iambus x / الأيـامب

the anapaest x x / والآنابايست

واتزان يتناوب فيهما الثقيل ثم الخفيف، يسـمـيان بالقدمين الهابطتين، هما :

the trochee / × الشَّوْخُ

the dactyl / x x الداكتيل.

[illegible]

مثلاً تعد طبقاً لكم من الألبان -

۱. در صورتی که در هر یک از این موارد،

Blow winds

و یوحدا اکثر ما یوجد خدا اسدائیم

Soft / ly she / was go / ing up.

And a star / or two / beside —

١٥٠ انقسام الأحياء من منظور بيولوجي وفيزيائي إلى مجموعتين رئيسيتين: النباتات والحيوانات.

From / a thous / and pet / ty rills

٢ - التروكي زحاف شائع للقدم الايامي وبخاصه في اول البيت :

Under / the wide and starry sky,

أي موضوع آخر:

A noise / like ^x of / a hid / den brook

For what / are men / better / than sheep / or goats

ولكنه في نهاية البيت نادر جدا ومخل جدا بالايقاع :

The flash / of arms / and dust / of troops / moving

٣ - مبيع الأقدام إلى (ر. حد) في الجوف ، لا يسمح بحسباً هي التعهيد -
والمقطوعين الخلفين :

والعقله ، ان هيك سقى سماعه روت امرناح الاستقام غير انه يقع آخر قدم في السبب فمصر
الضنى والاس :

منه ، وباتى غالبا بتفهمه من الملل والبأس وبخاصة حين يتلو الايامب المتظم :

And no / birds sing. The long / day wanes; / the slow moon climbs:
ولكنه في نهاية البيت قد يأتي بالبهجة والأمل :

د - واسم و بدي قول الله وقوله عندنا ياي بعد الحركات ، واسمها تسبع حركات سبعة اقسام
كان يسمى : ايوئك امثوره jonic a minore (٣)

وله حركة خفيفة متراصلة عندما يتكرر في مثل هذا البيت :

٦ - والكور ايامب chorambus ترتيب اقرى من الاقدام تصنع بحرا في الشجر القديم ، وهو راجح ساج . لا يمتد وكف . كذلك يشيع جدا الكور ايامب في بلاد العرب

والأوبس مشهور في
انقاعه غير عادية . ولكننا في موضع آخر نميزه أكثر ونفاته غلظتنا يرد في الجيب مرس

Day aŋt / ɛr day, / flight aŋt / ɛr flight / go forth.

وما الرخايات المتعددة لإقدام الملاحة بين الضرورى فهم اعراف المساطط ظهوره - و- الخوف الى اربع عروص الانجليزية - عمادها الحصر في فرض السعر حل محل قطبها م يكن يعرف الدور كما يفهم انه انصاف اجناسي اعد *Intermittent* ذات عود - - است فيه على ابراه ان كانت مسير الانعام او الانبياء سحاش الملاحة لاوى منها - اما النظام الجديد الاقل مرونة فقد من من فرنسا الى فرض منها في بوليا استر على الانجليزية - وانست انجيسى يكون من عند نائب المتابع - ولقد في الانجليزية وتبرعات ما - - لاهمة استر منها الى عند نائب من الاقدام لا من الخريف - ولقد في ضرورة منه اقدمه فلهذا على منوع الانبياء سادس درة فرب - على - الاجرام الخريف بعدد انفس من النظام انجيسى سب في بوليا حتى نهاية اعراب استر فربنا وهذه النظرة المتعددة ان لها نسب على فرض استسعر نظام بين ساعر وساعر اكمه ك - انما ذا أهمية **قلل او تكثر**

وقد تمت ابتداء رحلتهم الأفلام الثمانية "disyllab" في + معد اختلاف في عدد المقاطع في
التي ولو أنها كانت دودة الاستعمال عند الشعراء البحر من قبل عصر النهضة ٠٠
والعرف الثمانية - على الرغم من عدم صحته - سبب في شعور المترجم - حتى إلى أيامنا -
أنه يتم من فترة المقاطع - وعلى أي حال هناك أحد كتاب غرضه من الأدب اللحن فقط
التي - عند المقاطع - على وجه التقريب - حيث من البحر دُعَا في الأبحر - وحوّل القدم

I have / seen dawn / and sunset // on moors / and wind / y hills
coming in sol / emn beauty // like slow / old tunes / of Spain

ومجموعة الكلمات التي سبى ب ven من ven . Heaven وأيضاً كلمة spirit - تسبيح - نادر
بالتراث - بتقديم أمفراك في وسط البيت :

Are driven, / like ghosts / from an / enchant / er fleeing,
Toward Heav'ns / descent / had slop'd / his west / ering wheel
A gent / le spirit, / that light / y did/delay

١١ - كما يند الاناموس يصنع الأمفراك كذلك عند السويدي في نهاية البيت معطفا الناكس

Some kinds / of baseness bacchius // x
Are nob / ly und / ergone, / and most / poor matters
Point to / rich ends
Down :

١٢ - بصف - نادراً - في - يسمي معطفاً من بدلا - تسبيح - حفيف مكوناً أنساكيس
antibacchius x //

To sil e ... / Te is ...

وفي البيت الآتي مثل من تقطيع الزلاقي ذي أثر ميموبلتي

The old ord / er chang/eth, yield / ing place / to new.

١٣ - قد يردج امتداد القدم الأخير فيعطيها قدماً رباعياً quadrisyllabic يسمى السون الثاني
Second Paean

My lord, / I came / to see / your fath/er's funeral

You fool / ish shep herd, where , fore do you follow her

١٤ - الأيونيك أميجور x x // ionic a majore لون نادر للبايون في نهاية البيت :

And mo / divers / ity / of sounds, / all horrible.

١٥ - قد يسرق بين المعطمين التثنيي في أسويدي معطفاً بعداً أنكريك / Cretic/ x

Were it well / to obey / then, if / a king/ demand

وحسن الشعر يمثل هذه انوسائن عو ما يدعى بالتصحيح correction ، بعد تقطيع قطعه من الشعر
سم كل معطفاً على حسب النطق ، ثم نحاول أن نسم السب إلى أقسام بطرقه يظهر بالتصحيح
مجموعة المقاطع التي يشتملها كل قدم في البحر . ويسمى الأبيعد المقطع الانقاع كما يحدث فعلاً
عند انشاد الشعر .

لغة الكلام وتعطلت

بقلم الدكتور محمد رواش الديب

اللغة هي أداة في جهاز اتصال Communication System والاتصال يعني انتقال الإعلام من مكان أو زمان إلى آخر ، وحين يتم هذا الاتصال فأنتنا نقول إن الأجزاء المشتركة في نقل الإعلام تكون نظام صدى احده هذه الأجزاء
بغير من نظام إلى آخر ، فإن هناك وظائف عامة ينبغي لمكونات أن تقوم بها إذا كن الاتصال أن ينجح .

طبيعة اللغة :

يقول دوتون أنه حينما وصل العالم الحيواني المتطور إلى مرحلة الإنسان أصبحت ميكانيكية همة جدا إلى انشراط العضوي ، ففي الحيوان يرمز إلى الحقيقة الواقعية بالفتيات وبالأناشي تتر لها في النصعين الكرويين الخيئين ولتي تأتي مباشرة إلى الحلان الخاصة بلمسقبلات اجعرية واسمعية وغيرها ، وهذا أيضا ما تمتلكه في شكل انطباعات واحساسات عن العالم المحيط بشتية الطبيعي والاجتماعي باستثناء الكلمة المسموعة أو المرئية ، وهذا هو النظام الأول للإشارة إلى الواقع First Signal System ولكن الكلام يكون نظاما ثانيا أرقى للإشارة عن الحقيقة الواقعية ، وهذا النظام يخصنا - نحن البشر - وحدنا ويكون إشارة لاشارة الأولى وقد أطلق عليه دابلون علم الإشارة الثاني Second Signal System ، بل قد يمتد لغوية كثيرة قد أبعدتنا عن الواقع بما قدده أمكن به التفكير المجرد ، وينبغي أن نتذكر ذلك دائما من أجل ألا نشوه موقفنا من الواقع ، بالرغم من أن الكلام والمفهوم هما اللذان جعلنا بشرا ، فالكلمات ليست سوى رموز لتحل محل الأشياء أو الأفكار لدى انتقال بشري وحده ، واللغة هي نظام للتشفرة ، ولكن الطبيعة الخاصة للتشفرة اللغوية هي أنها بسطوطها

لغة الكلام وخاطبت عيسى في معاه المهور عيسى عجز امير اشعراء عن أن يطوع اللغة وأن يجد اللنت الذي يعبر عما يجيش بصدوره ، لقد أعجز الميرن منك الليان واستعصى عليه وفصل لغة الضبيب على لغة الللام التي دنت به من قبل . وبفصل ربه احباسبه وخصب حيله وضعنا شوقي أمام شبكة أسي قدر لبشرية كلها أن تواجهها ، ألا وهي معجز اللغة الكلام أو لكثرة عن أن يؤدى أحرض ، به يد البحث عن لغة أخرى أو طريقة أخرى لتحل تبليغا وتوصل أفكارنا .

وتعطلت

وظيفة اللغة :

لقد تمت اللغة وتطورت إلى موقف اجتماعي لتعمل كوسيلة ينشر الإعلام بين الجماعة ، بها يمكن شخصا من أن يسمع بحره الاشعراء الآخرين ، وهي السلاح لأساسي لربط الجماعات بعمل الاجتماعي ، فانظام الاحمدتي وارنط مسنجن عمدا بدون مصم إشارة Signaling System ، وأن اللغة في أحسن حالاتها ، ليست سوى وسيلة نقل تفكيرنا من ممكنة إلى غيرنا ولحفظ المعرفة الإنسانية في صورة يمكن تداولها وحفظها ، وإذا كنا في كثير من الأحيان نصبح عن أيجاد نقول المتضبيب تماما من اللغة لكي يوضح أفكارنا فإن الفهم يكون أصعب إذا لم يصل إليه تفكيرنا على هيئة لغوية .

وإن أهمية اللغة المنتهية المناسبة للفرض المطلوب منها تسمح رجلاء في لغة الإبداع في الردية ، وقد كن انظام الروماني في لغة الإعداد حجر عثرة صرحه في سبيل تقديم الأرياضات حتى مردهم انطدم العربي فتطورت تطوراً كن مستحيلا في ظل النظام الروماني .

على الأعضاء المستقبلة وهي الأذن في حالة المسكالم واعين أو أعصاب اللمس في حالة القراءة ، تتحول إلى شعرة أخرى خاصة بالجهاز العصبي نفسه .

نظرية الاعلام :

الاعلام هو ما نعرفه في المقابلة المتداولة ، ولكن حين ننضم بإضافة علمية لا بد له من تعريف محدد أكثر شمولاً ودقة وهو : أن الاعلام شيء يرسل بواسطه اشارات إما سمعية مثل الكلمة المنطوقة أو بصرية مثل الكلمة المقروءة أو كهربائية مثل اختلافات والراديو والتليفزيون ... الخ - أي أن الإشارة هي معطو فيزيائي يجسم الاعلام .

وتختلف الفترة الاعلامية للآليات المختلفة المعروفة بأصبعه الاعلام وتتل سبيل للتشال فإن اتعرف اختيبي يستخدم رموز اثنين فقط هما السطه وشعره وهما يستخدمان بإرسال رسالة كانت ، ولكن فترة الانتظار صميه اذا ما فورلت بعتيه بـ Teletype احدثته التي تستخدم اثنتين وثلاثين علامه مختلفه (في اللغة الانجليزية) والتليفون أفضل أيضاً من التليتايب اذ يسمح لنا بزيادة سرعة الإرسال بشكل كبير بالإضافة ان الساتل ينقل الكلام ونفاقه التي تعجز الكلمة المكتوبة في المصداق عن ادائه . اما التليفزيون فيشكل أقوى لنقل الاتصال الحديده ، ويرسل المعلومات من 30 م من صوب وصورة في أقل وقت ممكن .

وتتجسر المشكله في كل نظام الاتصال في أقنفة شعرة خاصه بهذا الصمام ومعه اسعره في سبيل الحميزات الخارجية في شكل مشرب للمميزات المنطوقه ، ففي سبل الاعلام حساسه بعيدة عن طريق التعرف وصمت سرعة في التعرف وشرط وهي نقل الاعدم ابدواني في الذنوت احية اصططعت شعرة من لينديل وبوفيق البيركيوتيداب الموجودة في بروبيند نوب . خلافاً ، وحين ترغب في استعمال اسطره الحاسبه لنحول الاروام إلى شعرة من اطوار الموداريميه ثم نترجم هذه الأطوار مرة أخرى إلى أروام معطسا بسبعه انغاليه ، وكذلك يمكننا أن نمثل الأروام في أي صورة فيزيائية أخرى نستعملها في الآلات الحاسبه لحل المسائل الترسية ومهما كانت الطريقة المستخدمة فإن علمية التحويل إلى شعرة تنحصر في اختيار العناصر المناسبة بين مجموعة من الحالات الفيزيائية التي يكون قد تم اختيارها من قبل كأساس للشعرة .

ثم تأتي إلى مبدأ كفاءة الشعرة أي المقدرة على من أقصى كمية من الاعلام في كل إشارة وهذه الكفاءة تعتمد على عدة مبادئ عامة منها أن العناصر التي تتكرر أكثر من غيرها يجب أن يرمز إليها بأقصى

علامات (موزس) ولكن النزول اليسير المعروف حتى الآن عن جهاز شعرة المنح لا يسمح لنا بتطبيق مبادئ كفاءة شعرة بالتفصيل ، ولكننا نرى من ذلك قد بدأنا نتعرف على بعض العمليات الفيزيائية المخلفة في العملية اشعرية ، فاحيناً تجري هذه العملية بواسطة الجوابات الانتقائية الخاصة

• Spectacularly Sensitive Responses كما في لادن .

وأنه من الواضح أن مبدأ اشعرة ذو أهمية في دراسة فهم امح رسائلات الاتية اليه وبخاصه الاعلام ، وهي تستطيع أن تفهم نصف يسمين المنح الانتدات غيرزيتيه سمعية او اصغرية او انصبية المسده بالنصف حتى تفصل الى دريسيه اوعى Perception لا بد لنا من سبع بنسداد الاصل تعقيد بالنسبة الى هذه المساه اجاعه الغدوس حتى الآن ، ومن هذه النماذج احيواات التي يجري عليها ربح لمره كم في مرسب الحية اخرجيه التي تفر في جهازها اعصبي . وهذه اخصاصج يمكن ان تلي ظلا من اوضح او تعطى مجسلا للتخمين في اطريقه التي يستعملها الخ الإنسان كي يحول الشعرة اخرجيه الى وعى وادراك .

والنموذج الذي سنشرحه بيده التفصيل هنا هو نموذج وعى اصغره للإشارات اصغرية وهو الذي يشرح ما كيف تتحول المنبهات اخرجيه إلى شعرة .

لغة الفضلغة البصريه :

امكن معرفه اكثير عن كيفية استقبال المنبعدة للمنبهات بصريه بواسطه استعمال انطب دقيقة بعرض في عصب اصغري لمره في لادف العصبه يتنبه حين تؤثر منبهات معينة على عين الحيوان . وقد ديب ادمنج التي سندررها الآن «فهرمت كثيرة عن فسويجيا اترقيه اذ كان من المظنون أن السبكيه مثلها مثل الموج احساس بسمع عليها مسورة ثم يقوم العصب اصغري بقلها كما هي إلى المنح وابشره البصريه لاتصام عليه الوعى ولكن هذه النتائج أدلت أن أي جسم يتحرك أمام الضفدة ينبه على الأقل ستة اتواع من الألياف اعصبيه في عصب البصري - يقوم كل نوع فيها بالاتصال بمراكز معينة في المنح ثم يحدث الوعى نتيجة للتشبيك بين نتائج كل نوع - وهذه الأنواع الستة هي :

- ١ - مكششتات التقابل Contrast Detectors وهي الألياف التي تغطي اشارات مستمرة حيثما يتحرك جسم في المجال البصري للحيوان ثم يسكن .
- ٢ - مكششتات انتقير Convexity Detectors وهي الألياف التي تجاذب على وجود جسم صغير

فى سبيل الوصول الى نفس النتائج مما يؤثر على نمو العلم نفسه وقد قدر بعض الباحثين أن العلماء يضيعون حوالى ٩٠ ٪ من وقت عملهم فى الاطلاع على المراجع والباقي فى القيام بالبحث نفسه .

وتدل احصاءات هيئة اليونسكو على أن انساج الكتب - وهى احدى وسائل نقل الاعلام وحفظه - قد زاد بنسبة ٤٠ ٪ فى الفترة الواقعة بين ١٩٥٢ حتى ١٩٦٢ كما يظهر فى البيان التالى :

الانتاج العالمى للكتب حسب المصنف فى سنتى ١٩٥٢ ، ١٩٦٢

الدول العشر الأولى

الترتيب	البلد	سنة ١٩٥٢	سنة ١٩٦٢
١	الاتحاد السوفييتى	٤٣١٣٥	٧٩١٤٠
٢	الولايات المتحدة	٢٥٠٧	٣٦٤١٤ (١٩٥٨)
٣	المملكة المتحدة	١٨٧٤١	٢٥٠٧٩
٤	ألمانيا الاتحادية	١٣٩١٣	٢١٤٨٠
٥	اليابان	١٧٣٠٠	٢٢٠١٠
٦	الولايات المتحدة	١١٤٨٠٠	٢١٩٠٤
٧	فرنسا	١١٩٥٤	١٣٢٨٢
٨	الهند	١٨٥٦٢	١١٠٨٦
٩	أستراليا	٢٥١	٣٤٥٥
١٠	كندا	٧٢٨	٩٦٧٤

وحين ازدادت المعرفة الانسانية والخبرة وتنوعت، لم تكف الصدور لحفظ هذه المعرفة ، حينئذ اشتدت الحاجة الى أسلوب جديد للمحافظة على تراث البشرية ، وخبرتها من الضياع ، احتاج الأمر الى ثورة فى أساليب حفظ الاعلام البشرى ، حينئذ اخترعت الكتابة .

اختراع الكتابة :

لقد كان اختراع الكتابة ثورة ضخمة بعيدة الأثر فى أسلوب حفظ الخبرة البشرية فلأول مرة أمكن تسجيل المعرفة والأحداث بعيداً عن الصدور وبمعدل عن الإنسان ، الأمر الذى أدى الى دقة كبيرة فى حفظ المعلومات وضمنها الى حد كبير تطور المعرفة دون اعتمادها على شخص بذاؤه .

وقد تم اختراع الكتابة على أيدي المصريين الأوائل وربما شاركهم السومريون والصينيون فى السبق الزمنى ، ولكن التسايت أن المصريين قد اخترعوا الكتابة وحدهم ولم ينقلوها عن غيرهم ، ولا يمكن

استطراده . وقد يقضى الباحث الأيام والمال يجمع شتات كلامه وأشهره عن موضوع واحد ولا يستطيع مع ذلك أن يلم أو يحيط بما قيل وما يقال وبما أخرجه المعامل والقرائح . وكذلك أيضاً بأن القاعدية فى الأبحاث العلمية أو يبدأ الباحث من حيث انتهى الآخرون ولكن نتيجة لغزارة وكثرة ما ينشر الباحثون قد يعجز الكثيرون عن متابعة نتائج زملاتهم فى نفس المجالات مما يسبب ضياع الوقت والمال والجهد

وما ينتج من كل مصنف حسب الاحصاءات يبلغ فى المعدل حوالى عشرة آلاف نسخة وعلى هذا فان عدد النسخ الصادرة فى سنة ١٩٥٢ يبلغ حوالى ٢٥٠ مليار من الكتب وفى سنة ١٩٦٢ حوالى ٥٠٠ مليار . ان المشكلة أن لم تواجهها اليوم لا يد أن نواجهها عاماً ، لا من أجل مشكلة حفظ لاساح العمل ، لا يد أن تحدث ثورة فى أسلوب حفظ الإنتاج المعنى كما حدثت ثورة فى نفس هذا الإنتاج . ولقد حدثت ثورات من قبل فى طريقة حفظ هذا الإنتاج على مر العصور .

عصر ما قبل لغة الكتابة :

قبل اختراع الكتابة ، كانت لغة الكلام هى لغة منطوقة مسموعة فقط وكانت خبرة الإنسان عن نفسه وعن الكون المحيط به محدودة بالطبيعت تنقل من جيل الى جيل بطريق الكلام المنطوق ، الآباء ينقلون علمهم الى أبنائهم مباشرة وبدون أى وساطة ، كانت الرواية هى طابع عمل البشرية فى تلك الأيام ، كانت الصدور هى خير حافظ أو هى الحافظ الوحيد لكن معرفة الإنسان وحكمته .

للكتاب عليها ، وكان له السبق الطويلة لغيات
يبردى يقطع في شراخ طوله توضع متعاضه في
طفيى أو ثلاث ثم قبل بالاء وتقطعت وتصلقت
فصبح ورقا ، واستعمل هذا الانسراع اختراعه
اخرى مكملة له ، فمع التوق لا بد شىء ويكتب به عليه
واستعمل الصريون أنواعا مختلفة من الاجزاء ثم
صنعوا اقلاما من السمسم الدقيق المنتشر الآن في
مستعمرات الدنيا .

وهكذا اخترع الورق كما اخترعت الكتاب ودونت به أخبار البشرية وتم تداول هذه البرديات وكونوا بلبسة الورقة في ذيل الأخرى وأما عمل درج أي ممكن عمل شيء أشبه بالكتب دون فيها الإنتاج الفكري والخبرة التاريخية والعملية الناس ، دون فيها الطب وقانون والإصلاحات وسجل أحكامهم حكمهم بطرق حفظها آلاف السنين من بعدهم

تطور شكل الزلزلة :

[illegible]

اختراع الورق :

وفي البداية كانت الكتابة تسجل على الرق والجدران، وتطلب تسجيلها مجهودا كبيرا، وقبل أن يلازم للخط على هذه الصورتين استعملت النظم والاهاب والفخار والجلد، ولم يكن من السهل تداول الكتابة المسجلة على الأحجار أو الجدران باطم وكذا المسجلة على الظلم أو الفخار أو غيرها، وظلت مدة هذه الوسائل رغم أهميتها اعطت مجرودة بامكان الموحدة به وبذلك انحصر مجال الكتابة بهذه الطريقة على الوثائق ذات الأهمية البارزة دون غيرها من نواحي الميسرة العتمة، أصبحت هذه العتمة عاملا مهيذا لاستعمال اختراع الكتابة العظم، ونحن نعت الوسائل المرحدة من الاستفادة الكاملة من المكتبات قدم المون من الأثر أيضا حلا لهذه المشكلة لا تزال وسيلة أساسية لحفظ آثار البشرية يومنا هذا، ونعتي به استخدام الورق.

الكتابة أو اللغة المكتوبة أصبحت بوضعها الحالي عقبه
في سبيل تطوير المعرفة ذاتها .

اتجاه الثورة الجديدة :

أما في حاجة الى ابتداع شفرة جديدة تغير اللغة
وطريقه أخرى جديدة غير الكتابة على الورق لاختزان
الاعلام والمعرفة بحيث تمكننا هذه اشفرة من توفير
الجهد والمكان الى درجة كبيرة عند تخزين المعلومات
كما تمكننا من استرجاع ما يزيد من معلومات في
اوقت المطارب دون أن تشغل حيزا يذكر اذا أن عدد
الكتب والمجلات ان استمر في ازيادة المتوردة فلن
نجد لها مكانا على سطح الأرض .

ان أعجب آلة لحفظ الاعلام هي الآلة البيولوجية ،
هي المخ الانساني ، ففي حوز شتيل قد يختزن المخ
اعلاما يحتاج الى عشرات المجلدات لحفظه ، فوزن
المخ والحيز الذي يشغله قد لا يصل الى جزء من عدة
آلاف من وزن المواد التي يمكن تخزينها فيه ،
وهذه المواد تختزن بطريقة مرتبة الى حد مدهل بحيث
أنه من الممكن استرجاع أي جزء منها حسب الحاجة ،
وأن المعلومات التي اختزنت في المخ منذ عشرات
السنين يمكن استرجاعها في ثوان .

حفظ الاعلام في المخ أو الذاكرة :

إذا كنا نفي أن نحل مشكله إيجاد لإعسلام حلا
يوجد لدينا ميكانيكيه أو طريقه لحفظه أكثر من المخ
الانسنى ، فكل ما جمعه الانسان عن نفسه وعن
العالم الذي يعيش فيه يمكن أن يختزن في عدد قليل
من آلات تشبه المخ ، ولكن قبل أن نخترع آلة تشبه
المخ لا بد أن نعرف الطريقة التي يختزن بها المخ
الاعلام في داخله .

في هذا المجال - كما هو حادث في نشاط الجهاز
العصبي كله - تنتزع نظريتان أساسيتان هما
النظرية الكهربية والنظرية الكيمائية .

أما النظرية الكهربية فتعتمد على التفسير
الكهروإي لوظائف المخ ويمتد مؤيدوها بأن الاعلام
يختزن في المخ على هيئة دوائر مرودة
Peverberating Circuits ، وبإختلاف هذه الدوائر
تترتب المعلومات داخل المخ .

أما النظرية الثانية وهي تقريبا النظرية السائدة
اليوم فهي تعتقد بأن الروتينات النووية الموجودة في
خلايا المخ هو المسئول عن حفظ الاعلام (وهذا
الروتين يس مقصورا على نوايا الخلايا العصبية ولكنه
عمل مشترك في الخلايا أحدها) وتبين هذا
الروتين بأنه بالرغم من تكرره من أربعة أو خمسة
قواعد أساسية فإن ترتيب هذه القواعد في النجزم
يختلف من روتين الى آخر حسب مصدره ، أي أن
هذه القواعد تمثل أبعده يمكن أن تترتب بأوضاع
محللة وفي كل مرة تعطينا جزئيا مختلفا من
الردود التي وهذه الطريقة تستطع الحصول
على عشرات الآلاف من جزئيات أروتينات النووية
الاحللة في التفاصيل .

اعتقد - - - - -
ممثل - - - - - في المخ يجري بتفسير بسيط في حيزه
- - - - - في - - - - - مستداون على ذلك ما أهد
- - - - - في - - - - - فالمسرح مثلا نذكر
- - - - - في - - - - - راند نسما نذكر
- - - - - في - - - - - قربة الحدث بسبب عزهم عن تخلق
- - - - - في - - - - - تلك الذاكرة على نسو منسب بسبب
- - - - - في - - - - - خرة كذلك إمكانية نقله والإعلام على هيئة
- - - - - في - - - - - تة من هذه أنواع الديدان الى أخرى بتفريها
والرعتا الذي .
والا كانت الطريقة التي يستخدمها المخ في حفظ
الاعلام فهي بلا شك أقصر الطرق وأفضلها .

المراجع

١ - تاريخ العلم تأليف جودج سارتون (الترجمة العربية) الجزء الأول - دار المعارف بمصر .

2. - Young A.Z. : A model for the Brain, Oxford 1964.

3. - Robert Escarpit: La révolution du livre, Unesco, 1965.

4. - Miller : Language & Communication McGraw Hill paperbacks, 1958.

5. - Pavlov I.P. : Selected Works, Moscow, 1954.

اصحاح

مسرحة من فصل واحد وثلاثة مشاهد

فصل فتحى رضوان

المشهد الأول

(حجره من حرات السرح المدرة للمجلس ليرتدوا فيها نائم ، ويمسحوا بتركهم . هي حجره صغيره ، يواجه النظاره فيها ، وراء طويله ذات اطار من الخشب المذهب ، امامها مقعد صغير مسد يقف بالطيفه الحمراء . وعلى جانبي الحجره ، ارتكان طويلان بوعا مغطيان بفسان الطيفه الحمراء . وفي السقف بيعة موشطة الحجم ، وعلى الارض سجاده مغطى بمعى سطوحها . وفي اركان الحجره لها هلال ، مقاعد ذات صناديق ، وغير صناديق ، من احتيايب مختلفه بعضها مذهب ، وبعضها من الخشب العالي ، وعلى جدران الحجره ، صور مملتان وممثلين في اناوار مختلفه لروايات مشهوره كطويل ، وفاداة الكاميلى ، وفلاوست .

عند رفع الستار ، يكون « حازم » مسلما على احدى الاركتين ، في فصوص ونظنون ، وفي يده اليمنى « سيجاره » ويمر من اسفلاته ، ومن يبره كانه ، عدم الملاءم والرفقه في بعضى صاحبه واثاره . بينما يجلس « ذهني » على مقعد من المقاعد ذات المسامير ، ويومر في حركته ، القمصه واللبيق ، وعدم التمه والرفقه في الاستخدام . يسمع من بعيد صوت تصفيق وضحك ، **اجلس قاضيه السرح** .

حازم : (ضاحكا ، ومصفقا يديه ، ضحك حاد جدا)
اجلسر سمد يده ، مسند سمد يده
ليرور
ذهني : (مقاطعا في عصبه) رور
حازم : (غير متنبه اليه) وهذه الجنيه الزائفة .

والصالة مثلثة ، والقصاص لا يكون من المدح ..
والوزراء مع زوجاتهم ..
ذهني : (متقلبا من مكانه) أنت تقول هذا ؟

حازم : (كائما يسبه الى وجوده في هذه اللحظه فقط)
عه ، بل آسفى - ميرور - واسد سمد
ذهني : (متنبها نحوه بضمف) لي انا لا .. قلت لك مائة ..
مائة ألف مرة لا تكلمني من هذه المسرحيه .

حازم : (مستمدا على حرفته في نصف جلسه متفاهرا
بالهشيه) لست ادري ما الذى يعصيك في هذا ..
مسرحه باحجه ، واب سمدى . ويح في حجره
واحد .. في هذه الحفزه ، وسمع صديق لعمير
وضحك . وراء سمداء في الحفزه في ان الحفزه
معت ..

ذهني : (واقفا عند راسه) قلت لك ..
حازم : (مكيلا) مائة .. مائة ألف مرة .

ذهني : (مسترسلا) نعم .. مائة ألف مرة انه ليس من حقك
ان تصيح ، ولا ان تهيج به .. لا تأكل
بالجمهور وضحك وتصفيقه وسعادته .

حازم : (متفخرا في الضحك) مسرحيتي : (يعود الى وضك
متصل) مسرحيتي : اما لم تكن مسرحيتي ، فمسرحيه
من : (يعبرج من جيبه اعلانا طويلان من اعلانات
السارح الى تصلي على الخائف) انت تعرف اقتراده
بكتفه طما : (يمسك الاعلان بين يديه) انرا
ياسماني .. يضط عريض عريض جسدا .. تأليف
الاستاذ حازم .

ذهني : (يحفظ الاعلان ويعزفه اريا) اعلان .. او اعلانات
.. انت تعرف الحقيقه ..

حازم : (يهزده بخروج من جيبه اعلانا آخر اطول من الاول ،
ويصلي بشتينيه طويلا) آوه .. هذه المرة اعلان

بالألوان .. تعال .. تعال اثرا - مسرحية تأليف
الكاتب المسرحي الشهير حازم .

(يودوا حازم الى الأريكة ، ثم يتجسس الى الدراج ويخرج منه الجريدة ويبدأ في القراءة ، فيدفع الباب ، وتتدخل بطلة المسرحية ، في نوب فاني يكشف عن دراميتها وظهرها) .

الخالف المبدع قد منحته وقتنا وصلنا ليكون ..

(سجنه المقتله نحو الباب ، فيقف ذهني في وجهها) .

ذهني : اني انا ! بحث اولاً ان اتعرف من انا ؟ ثم يجب انابا

ان عرف وايت في قبليتي .. اليست اشهي ، واصدق

وامعق من قبيلة صديقي ؟ انبا القيلة الاصيله لاني انا

المزلف الاصيل .. وصديقي ، هو السارق .. لا ..

لا .. ليس سارقاً بالظريف ، فقد وافقت على كل

شيء ..

المقتله : (وقد اقتضت بان ذهني مجنون) على كل حال دعني

.. دعني خرج ..

ذهني : سيجرحني بلا شك .. وسأخرج انا كذلك .. العبر

اسبق هنا حتما .. حرارة حوافها وانفعاليا .. ملات

البحر .. سوء حاس .. الخالق ياسميني هي الاله

المد ..

حازم : كن مهذباً ودع السيدة .. على شفتيه ابتسامة تدل

على تلوه للوقوف وسروره منه) .

ذهني : تحت امرك .. تحت امرك .. مري يا سيدتي .. (وهو

في مكانه سائداً الطريق الى الباب) مري ليس من

اللقوق ، ان يصعب في هذا الموقف الشباك .. بلا

استئذان او تعقيب .. ولكن عليك ان اردت ان تعبري

من امجايتك بالمؤلف .. ان سعي من .. لا ..

ملاكك على شخصي لا يعرف الاك من الله .. ان

أ جازم صديقي ، ارضي عني ، ود .. لا ثبت اكر وسامه

لانه مهذب ، يعرف من وسائل التطرية والتجميل عالم

اسمع به ، ولا استطيع ان ادفع لفته .. انا حلف ،

لاي غير ، ومعه .. ولكنه .. (يشير اليه بيده

في راسه الى اسفل) هو هو .. (يصغر بشبهه)

في راسه الى اسفل ..

.. انك لست حائرة وتقل عيشها من حارم وذهني)

ذهني : هكذا ؟ بل بسوء اندمه ..

.. .. خيرة مؤسفة ..

حازم : (يدفع ذهني قليلاً) انه يا سيدتي مؤلف المسرحية .

لا تذهني .. هذه هي الحقيقة .. ولكن انا صاحبا ..

سرحيته هذه عرضت على كل فرقة وفستها .. على

كل ناشر اعترف ان قراءها .. على كل مسجينة ،

اقلعت اليها في وجهه .. ذهب الى كبار المؤلفين منهم

من اعلمهم بمشاكله ، منهم من قراءها ، وردها اليه

مع اليواب .. منهم من نصحه بالقرادة والاطلاع

واثره .. كان العنل في ركاية .. اينما ذهب ..

اينما حل .. ورائي بالصدفة في احد المقاهي وسمعت

بامر هذه المسرحية .. ولجاة .. ربما لاني كنت امر

بمعه ملل ، قلت ان اضع عليها اسمي ، وان اقوم

بمديتها الى المسرح الوطني ..

المقتله : (تسترقي في وقتها ويبدو عليها الاهتمام العالي)

ما التكاية يا اسوانا ؟ .. انما مسيراتان على ا -

(تنبه الى ذهني) قل لي الحقيقة ..

ذهني : وهل تتبين لي .. انا .. الحقيقة ان جياك يدير

الدرل سخا .. لاذاً انت فائتة مكداً (يفسخه بصوت

عالي)



حازم : والله .. ياسيد .. لي .. لا اعرف .. الحقيقة

ببساطة انه صديقي .. صداقة حديثة ، ولكنه على اي

حال صديقي .. انا هو قياي هذه الحقيقة وينما لي

سببا .. انه

ذهني : انا ياسيدتي بلا لاف ولا دوران .. ولو ان هذا الاسلوب

يدير بعضي الرعوس بلا سبب ، ويسبب السقوط بغير

ميرر .. انا مؤلف المسرحية التي ايلفت فيها عواثي

منحتها شتاك وتيتا موسيقيا ..

المقتله : (تنظر ضاحكة) ها .. ها .. ان هذا هو المؤلف

انت مؤلف .. المسرحية (تصد يدها تحسوه)

اهك ..

ذهني : (يد يده نحوها ثم جذبها الى صدره ويعانقها ويطيح

على شفتها قبلة طويلاً وهي تحاول التخلص منه)

المقتله : (وقد تخلصت منه) مجنون ا

ذهني : لماذا ياسيدتي .. الاي عيرت من امجايت بهذا الجمال

الفاان .. بهذا القوام المجهب الفريد الذي لايد ان

المثلة : أنه مجنون .. مجنون تماما .

ذهني : وكيف لا أكون .. أكتب مسرحية مثارة ، أبحثون على وجهي ، ويتبارون في ركلي ، ثم يأخذوا جولي ، يا قرأ ولا يكتب ، نفتتح له الأبواب ، ويتبارى النقاد في مدحه .. لو كان متدي مثل لصاح .

المثلة : (يغير ابتداء) لك حق .. ذهني : حسا .. لقد شهدت بنفسك .. ضاع عقلي .. والمسرحية التي لمتلينا أنت ، أنا صاحبها .

حازم : لا لا .. لا تلتصق .. أنت مؤلفها .. لكن أنا صاحبها المثلة : وما الفرق ؟ (يذهب إلى الأريكة ويجلس عليها وتضع رجلها فوق رجل)

ذهني : اجلس هكذا وديني أملك فأؤلف مسرحيات المثلة : كن مائلا للتحق .. ومعنى أرفق نهاية هذا التلشد .. لم اتصرف .

ذهني : ماذا تريد أن تعرف ؟ .. لك الحقية حذايبرما .. أنا مؤلف المسرحية

حازم : وأنا صاحبها المثلة : يعني ؟

ذهني : حس ان مؤلف المسرحية يمكن ألا يكون صاحبها .. عند نظريته .. ما فائدة أن أكتب الأيات الباهرات ، وما أكتب موضوع في دوج ، كجئة في كفن .. أو في غير الذي يخرج لنبي إلى الناس ، بأى وسيلة ، هو صاحب الحق ، في أن يصفق له الناس ، وإن يسي التهالى من الجماهير والنقاد .. الثقل من مثلتنا المنظمة .

المثلة : اليس لهذا السخف حد .. ذهني : إذا كان لجمالك حد .

حازم : لا تنتملي كثيرا .. ان اصحابك يمل على أنا مؤلف حساس .. أنا أشهد بذلك القضية ، عرقى حقه أن يفرج للتصديق ، وأن يبرهه حقا له .. أم لي أنا ؟

المثلة : سمعنا بعد حد

حازم : صعا .. اسمع لنمر القضية على حقيقتها .. في العمل الأخير الذي لانتلين إلا في أوله .. في الختام أفكار رهيبة .. تجديف وكفر وفرد ، ونورة .. من السئول عن هذا كله أنا .. أم هو ؟ .. طبعاً أنا . لقد تلقيت خطابا تهديدا .. ولكن لم أميا .. أنا في حاجة إلى شيء من التمسر .

(يسمع من الخارج هتاف حاد ، وصراخ ثم تعظيم زجاج ، وتداغ بالأيدي نواصات نساء وأطفال .. صمت .. ثم الأصوات تلو .. صمت)

ذهني : (وقد شخب وجهه) ما هذا ؟ حازم : (في هفوة) مظاهرة .. لايد مظاهرة .. جادوا يطون المسرح من أجل مسرحيتك

ذهني : (مضطرا) .. يطون .. يطون اليس في اليد حكمة ؟

(يعلو الصراخ)

المثلة : هل تسمعون ؟ .. شرب .. وصباح .. (تتجه

بفرزئها إلى حازم .. يسبح ذواته على كتفها ويصيحيا إليه يرقق)

حازم : لا تخلى .. لا تخلى .. ان مؤلف المسرحية سيحبنا .. لقد جاءت الناسة التي سببت فيها أنه مؤلفها وصاحبها .. اليس كذلك ؟

ذهني : (متغلا ومتنع الوجه) أعذا وقت الزواج ..

حازم : (في ضحكة قهيرة) بل أنه وقت الجد أنا يا بطل شجاعتك ..

ذهني : ماذا تقول ؟ هل ستبقى هنا .. لا نخرج .. نخرج .. ونترك المسرحية .. ما ذنب صاحب المسرح ؟ ما ذنب الممثلين ؟ ما ذنب التخرجين .. على المؤلف أن يفرج الآن وفورا ، ليواجه الجماهير العامة ..

ذهني : (يهم بالخروج علفورا) هذا جيون .. فصاوا ! نساوا نخرج .. الباب العلوي قريب من هنا .

حازم : (يلف في وجهه بشدة) لا تخلى ولا خيره (يلتفت إلى المثلة) أحرسي أنت يا سيدتي .. ولكن أشهدى .. أن المؤلف أراد أن يفر .. أشاد علينا بالهرب .. فلكر في الحال الباب العلوي (المثلة تعفو)

(الأصوات ترددات القربايا ، وتسمع من الخارج أصوات قريبة تهتف بسقوط المؤذ . وتهتد منتفه ، حازم يتجه نحو الباب)

ذهني : (في ارتداد ياد) إلى أين ؟ لا نكر محروا . حازم : (يهضمه بشدة) دمتي .. لو كان لي فدرتك على الكلام

(الحظاية) لو نبت غطيا .. ولكن ليس لدى .. (يطلع سترته ويرميها على الأريكة في عدم ثم يربح أفعصه إلى الزواء) نكر ، نكر .

ذهني : (مغللا) لا نعمل .. حازم : (يهضمه ثقيلة) أبعد عني .. أنا أرف ما أفضل .. وأحيى أن أتف مع صاحب المسرح .. لا يعل الوقت

الا واحد يصف في وجهه هؤلاء .. واحد فقط ، وكسل شيء يهدا .

(ذهني متلفتا يميناً ويساراً في الضطراب ظاهر ..)

حازم : الباب العلوي من هنا .. الذهب .

ذهني : (يصكك بفراغه) نال متى ..

حازم : (في احتقار) أين ؟ أين كنت أرف المرار .

(الأصوات تلترب بشدة ، ويسمع تكبير زجاج ، وصياح ، وذهني يلف لظلمة أمام

عثة الحجره ثم يعفو)

(سسستار)

(موسيقى ، مع ابدال الستار)

نفس الحجره ، وحازم مللى على الأرض ، وقد تناسرت

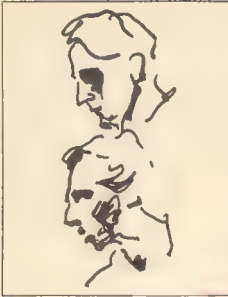
جوه شظايا الزجاج ، وأجزاء أثاثات ، ولباس ملقاة هنا وهناك .. ذهني جالس الأترصه ، قريباً من حازم يحاول

تنبيهه . حازم ياتج عينيه ببطء ، ثم يرفع رأسه عن الأرض

ثيلا ثم يدبر عينيه في الحجره ، ثم يهضمها ثانية ، ثم يرفع رأسه قليلا ، ثم يحاول التلجوس ، يعاونه على ذلك ذهني ، ثم يجلس أخيراً)



حازم : (متصبها راسه) جرح ؟ ام وده ؟
 ذهني : لا شيء .. لا شيء مطلقا .
 حازم : ولكن مالي احس هنا يمثل شمه حجر !
 ذهني : لا شيء .. ولا نقطة ده
 حازم : كل شيء سليم فيما يمسو .. يمسو .. (يمسو لها)
 ساقاي (يمسو لها) ثم يدبر راسه .. راسي في مكانه !
 ميناي .. ادناي .. اسناتي .. راسي في مكانه .. راسي في مكانه ..
 .. لا خساير في الارواح (يمسو لها) يمسو لها ثم يمسو لها ..
 تناتي من فوق جسمه : ثم يجلس على الأريكة (حس ..
 يا لها من معركة !
 ذهني : لقد فروا ... كيف حدث هذا ؟
 حازم : (عكروا السؤال وهو شارد الذهن) كيف حدث هذا ؟
 (بهز كتفيه) لست ادري ما الذي حدث بالاصيد ؟
 اكننت موجودا ؟
 ذهني : (في غيب) نعم .. في ركن هذه الغرفة .
 حازم : (متبسما) والياك الحني ؟
 ذهني : داهمني المظاهرة قبل الوصول اليه .
 حازم : وماذا فعلوا بك ؟
 ذهني : اندمجت في المظاهرة ..
 حازم : ضاحكا بأعلى صوته) اشتركت معهم في ضربي ..
 ذهني : لا تقل هذا .. لقد دخلت في صفوفهم .. ثم لمسا
 اطمانس من نفسي تسكنت الى الركن .
 حازم : جميل .
 ذهني : ثم راسنيك .
 حازم : من الركن .
 ذهني : في أول الامر من الركن .. ثم اقتربت .. ما ادوع وما
 اعظم .



أنه فاهم شيئا لحيث أننا لقد كانوا كالكلام المسعورة.
من الذي أرسلهم إلينا ؟ المسألة الآن يا صديقي أن
السكرت على هؤلاء جريمة .

لغني : (يتجه نحوه ويضع يده على كتفه) حازم يا صديقي ..
أنا تقول هذا الكلام !!

حازم : أنا سميت أنثى شهدت مسرحيتك عشرين ليلة كاملة
(مصحفا) أربعة وعشرين ليلة .. اسمع ، وأحاول أن
أفهم .. وأحس .. حارب هذه الظاهرة ففهمت .
ما سمعنا من أي فنان (ينظر إليهما في سرور) لأول مرة
للذبح بشر الأعداء والمهاجرين والمهاجرين .. يا لها
من بدء .. الأبياء والمفقون والمهاجرين الذين سيبتهم
في مسرحيتك ، ضربتهم أنا بيدي .. ويرجلى (يتلجج
ضاحكا)

لغني : أنت متعصب .. لا تتكلم .

حازم : كلاً استخدامك .. لا .. لا .. يا صديقي ، أنا لا أهوى
.. أن الدخول إلى ملككم أيها المفكرون شاق .
لعله غال .. ولكنه يستحق .. أقسم لك أنه يستحق .
أعلم أن في الحياة لغة تتلو كل لغة غيرها . لغة
الدخول في صراع مع الرذائل . مع الجيئةاء الذين
يسوفهم الأعداء . مع المهاجرين الذين يبيعون أنفسهم
لكل من معه درهم . مع المذنبين أدياء أنفسهم وهـ
مارفون وفاسقون . يا صاحبي . (يتلجج لغني من
يده ويجلسه إلى جواره) أليس سرتي أن تكتب
مسرحيات أخرى من هذا الطراز .. لقد استلمت
التمثال .

لغني : (كاتما ينتزع الكلام) حازم . (لم يوافق)

حازم : (يلتفت إليه في يده) نعم .

لغني : (مترددا) هل تعرف إلى أين

حازم : (حائلياً عليه كاتما يحنو على طفل)

لغني : أنا شاعر بطاشية غريبة الآن .. هل سببها .. هل
سببها أنك وافق مني .. تعاربت من أجل .. من أجل
التمثال .

حازم : (يضحك هائلاً راسه) وهل تصرف أنت أنني أريد أن
أقول شيئاً .

لغني : قل .. لا تردد .

حازم : أنا شاعر بقلبي ، هل سببها أنني دخلت في عالم لا أنت
إليه ! وخاربت من أجل قضية لا أمرها تماماً ، ولكنني
مأخوذ بها ، عتلق بأفكارها ..

لغني : ولكن حينما يجد الإنسان أمثالا ، يجد السكينة .

حازم : أنت تعلم في هذه الأمور ، أما أنا فأشعر بأنني أدخل
أرضاً محرمة .. أنا في مأدبة فاخرة بلا درهم ..

لغني : الدفاع من أجل المبادئ لا يحتاج إلى دعوة من أحد .
المبادئ كاللواء والماء .

حازم : ولكن أنا تكتب أنت ، وأضرب أنا .. عمل مضحك .

لغني : بل مقليم .

حازم : لا .. لا .. الحل . نعم الحل .

لغني : (متلهفاً) ما هو الحل ؟

حازم : (في يده شديد) الحل ، أما أن أعلم كيف أكتب
كيف أفهم ممسا أكرر فيه .. وأما أن تعلم أنت كيف

لغني : (مرهقا) أحارب ؟

حازم : (يمشي عائداً المفكرين الذين يعرفون من الممارك أنثى ..
التي (يمشي) " واحد ، والا فلا .

لغني : (متلهفاً) أليس ضرورياً المدفع . أحارب بلسامي
بقلمي .

حازم : أدياء .. نعم لو أنك وقفت أمامهم وتكلت ، لفروا تماماً
كما فروا حينما صفتهم وركبتهم .. المهم أن يفسد
الجيئةاء أبنائنا يقف في طريقهم .. أن الذي يشجعهم
هو لفرار الآخرين .

الشهد الثالث

(يدخل صاحب السرح مسرعاً متلهفاً ، وقد
تار شعره ، وتلهس صدره وانتشرت على
صفحة وجهه ، ويديه جروح هنا وهناك ..
هو رجل وسط ، عصبي المزاج ، ليس في
شكله ما يلفت النظر)

صاحب السرح : أين حازم بك ؟ (يلتفت)

لغني : أنه هنا .. سليم

صاحب السرح : (متدهفاً إلى حازم) حمد الله على سلامتكم ..
هؤلاء الجيئةاء .

لغني : لو رأيته كيف ضربهم .

صاحب السرح : لقد رأيتهم يتكلمون من شدة الغزع .. بعضهم
فرق بعض الجيئةاء ، ماذا فعلت لهم ؟

لغني : كانوا يلعبون في الهواء ينتفض من قهقهة .

صاحب السرح : (مستغرباً في الضحك) والله ؟

لغني : هل رأيت ماشيست في السينما .. كان أعظم منه .

صاحب المسرح : مطمح .. مطمح .

حازم : وماذا حدث للمسرح ؟

صاحب المسرح : لا تفكر في المسرح .. بعد أن خرج هؤلاء الكلاب ، قلت هنا وهناك ، في الصالة ، في البيوت والأرواح .. ولم أحقق مئتي .. لما كان هؤلاء يفرزون ويمرغون نثيت أن المسرح أصبح انتفاضا ... قلما ذهبوا وحدث كل الضار تأتية .

حازم : الحمد لله .. أن الضارة محتملة .. سأدفع كل شيء على كل حال .

صاحب المسرح : تدفع .. تدفع ماذا يا سيدي ؟ أنت تهسى لست بالغ موائى .. أنا صاحب مسرح .. علي أن أدفع لمن المسرحيات التي أقدمها للناس .. يكتفئ بقرا أي كتبت مسرحية عزت المجتمع .

ذهني : لا تقدم مسرحيات من هذا النوع بعد اليوم . صاحب المسرح : وأين هذه المسرحيات التي من هذا النوع ستواصل تقديمها حتى يجسود الوحي على حازم بك بأخرى .

حازم : لن يجرد على بشر .

صاحب المسرح : ما هذا التشاؤم .

حازم : أنه ليس تشاؤما .. هذا هو المؤلف (يشير إلى ذهني)

صاحب المسرح : (حركها) المؤلف ..

حازم : أنه جد .. جد خالص .. أنا مجرد .. مجرد .. لقد رفض الجميع المسرحية ، ولكن لاني من أميان هذا البلد ، وصهر أكبر الناس فيها ، فقد قبلت لنا ونصحت عليها أسمى .

صاحب المسرح : من الذي رفضها ؟ مؤلف ..

حازم : لماذا تجلت .. الجميع ورفضوا .

صاحب المسرح : الجميع !

حازم : نعم ، وأنت سمع .

صاحب المسرح : أنا رفضتها .

ذهني : وصدي خطاب منك برفضها . خطاب مسبق .

صاحب المسرح : (يجلس ويتمد راسه يديه) يا للشغل ! أنا لمثل ذلك ! كنتا نعمل نفس الشيء ولا بدني . خطاب مسبق أيضا . يا للعار ! أقسم أني لم أقرأ منها سطرًا .. ولكني رفضتها .

ذهني : ولكم مستعد أن تواصل تقديمها متحديا .

صاحب المسرح : متحديا كل الجبناء . لا أقل من هذا .. لا أقل من هذا . لقد رفضتها .. تصور يا سيدي رفضتها وبخطاب مسبق .

(تدخل المثلة متقدمة نحو حازم)

حازم : في مكانه ويهدو نام يشير بإصبعه بحركة نصف دائرة إلى ذهني) أليه .. أليه هو ..

المثلة : يا حبيبى ..

حازم : (ينفس البرود) هذا هو حبيبك مؤلف المسرحية .. المثلة : (غير ملتفتة إلى كلامه تقع بضع يدها فوق جبهة) هل أصبت بشيء !

حازم : سليم أربعة وعشرين قيراط ..

المثلة : (يفرحه) الحمد لله !



حازم : (يشير إلى ذهني) حقيقة ، هذا هو مؤلف المسرحية .. المؤلف مسبقا بالمسرحية لئلا من يقدم له الإيجاب . (يدخل سترته فوق كتفه) سأحاول أن أنظم ..

سبحك

ذهني : إلى أين أنت ذاهب .

حازم : انتهى دوري .. الكلاب إن يعودوا إليكم .

ذهني : سيمودون .. أنا متأكد .

حازم : متحديا ، ستعرفك أنت كيف تعارب .

ذهني : (متسائلا) أحارب ؟

حازم : بقلبك ولسانك .. وربما ببدك .

ذهني : لا أفهم .

حازم : بل أنا متأكد . من يقول هذا الكلام ، لابد أن في أعماله فجاجة تفوق شجاعته جميعا ، المسألة مسألة تمرين .. حسيك أن تزل إلى مفركة واحدة لم تصبح مقالا .. السلام عليكم .

المثلة : (متعزفة برفقه) إلى أين أنت ذاهب !

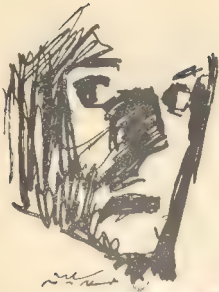
حازم : صالى ملى .

ذهني : مسك !

حازم : هذه من تصبى أنا .. أنت تاجر العاطف .. لكني أنا نسى ولي درامان لوتيان (يعيث بذهن المثلة) أليس هذا هو المطلوب أينما المريرة الفاتنة .

المثلة : (شاعرة بالآهانة) دعنى ..

حازم : كما تشائين .. متأكد المؤلف الحقيقي .. ومن يدري



فقد يصيح غنيا .. فالتجّاح يله التجّاح .. والتقدود
شدّ النقود ..

صاحب المسرح : وعدنا تقع الكارثة .
ذهني : السكّانة !

صاحب المسرح : طيبا .. أنت الآن تصرّخ وتنبأى ، وترجم كل
الزّائل بكل حجر .. وتحشّرش بالأوباء ، وتفرّج
لسانك للأرائل .. أين تأخذ الرّيح من الأيلاط ..
ولكن عندما تلوّق طعم اللّعب ، وتنصم بالراحة ..
تنبأى كل شيء أو قد يتنبأ كل شيء .

ذهني : لا .. لا .. لن يحدث هذا .
صاحب المسرح : على هذا المسرح واثبت الجوّالين وهم يصعدون
إلى الشّجرة ، والصّعاء وهم يصلون إلى القوّة ..
مساكين ، كانوا يملّون ، ويماولون النّجاة من شبّكة
التنوّذ والآلات من ميرتها الذّرقّة ، ولكن مينا ، كانوا
يبتورون داخلها ، ليمنحوا الطريق لمرحهم .

المثّلة : ماذا تقول .. هو المؤلّف صحيح ! (تشير إلى ذهني)
(صاحب المسرح يهز رأسه دالة الإيجاب)
ولا شك !

(الممثّلة تعرب من ذهني وتأمّل فيه ولا
تقول شيئا)

ذهني : (يحدّق في وجهها ويقول) لا ..

ماذا هل أنقص من صابحك ..
.. (يسيط ذراعيه) ذراعي ..
كثرة الجوع ، غدا .. ستعشى ..
صابحك .. سأطعم الغرب والرّك ..
الغنى والنبش ..

صاحب المسرح : صحيح .
ذهني : (مغفورا) ما هو الصّحيح !
صاحب المسرح : ستعيش وستستمتع ..
وأبواب .. ستطول .. سطر ..

ذهني : (صارخا) لماذا تريد أن تغيّبتني من نفسي .. لماذا
تريد أن تحرقني من النّجّاح .

صاحب المسرح : لأن النّجّاح محبوب فعلا ، أنه قول يا سيدي ..
قول لا يرحم .

ذهني : (تعصبة شديدة) ولكن أريد هذا النّجّاح .. أريد
أن أرى هذا الملّول .. وسأجرب المصارعة معه ..
صاحب المسرح : على بركة الله ..

المثّلة : (تقترب منه وتلفّح يدها على كتفه في حنو واشفاق)
يا عسكري .

ذهني : وفري عليك يا سيدي رحمتك واشعائك ..
صاحب المسرح : يا سبط .. (سبعة مطبوعة)

ذهني : سبط .. سبط ..
صاحب المسرح : أنه ادعبر ..
ذهني : دعبر ..

صاحب المسرح : الأسعد .. هو الطريق الذي سلّكه الرّاء إلى
قلب الرّجل ، وهو الطريق الذي يسلكه الرّجل إلى
قلب الرّاء .. أنه طريق في التّجاهين ..

المثّلة : ما أشك !
صاحب المسرح : الحقيقة أنني صريح أكثر من اللازم .

اللازم .

المثّلة : صاحب المسرح : لا ربما الأهم .. أم كذا ..
.. (الأ .. معا .. يا سيدي لماذا)

.. (حس .. استصاح بد معاركت .. أصبح
فصيح .. لم .. هو ساحة التّجّاح .. أصبح
.. (شمس .. شمس .. شمس .. وقد تأنّك ، وأملأ)

.. (جويّ .. وغد هذا الجمال بين ذراعيك هكذا
(يدغم الممثّلة إلى صدره بشدّة ، ويطوّق خصرها ، ثم
يقبلها وهي تلقّ صدره بيديها وتلوّو بين ذراعيه -
فيدها ويقلّز إلى ذهني) .

ذهني : (يتعلّص في حركة عصبية وينظر إليها طويلا ثم يهجم
عليها وهو يصرّخ) تعال أيها النّجّاح .

(تقعدو .. ويعتو راءها ، وتغلّتي وراء قطع
الأناث ثم تلتفت ، وتقف وراء مقعد ذي مسند
طويل ، بينما يفسّرج صاحب المسرح ثم
يغف)

المثّلة : كفى هذا اللّعب .. لكن عقلاء .

ذهني : لقد شبت من العقل ..

المثّلة : إذن لجرب الجوع شيء من العقل - عطشوة ..
حطوة .. أروحك .

ذهني : (في صوت مليء بالانفعال) كما تعيين .. كما تشاءين
.. يا حبيبي .. فأنا لا أصلي للنّجّاح أمرا .. هذه
تليبه هذه الليلة فقط .

(يهز صاحب المسرح رأسه ثم يدير لأمسره
للجوعول في يده)

صاحب المسرح : ليكن الله في موته .

(ذهني والمثّلة يتعانقان طويلا)

(سستار)

المكتبة العربية

المكتبة العربية



الشياطين

تأليف : جوت دايستج

ترجمة : مجنون محمود

سلسلة مستحيلات عالمية

عرض : دكتور عبد الله عيسى عجيل

مترجما عن الآداب الأجنبية بلا بطر ، وكان القائلون بالترجمة قلة من المجاهدين لا تنفي مسؤولية مساهمتهم الا بمقدار ما نسائل التفضل . اما وقد تغيرت ظروف المجتمع ونظرتة الى الثقافة تبعا لنمو حصيلتنا الثقافية القومية والمنقولة ، فانه مما يصعب تبريره ان نستمر في الاخذ بعكرة ، الخبر الرحالي ، فيما ننقل من تراث الامم الاخرى ، لارعاية لآمانة النقل وحسب ، وانما تجنبنا لما يمكن ان يقع في المستقبل ، عندما تكتشف الاجيال القادمة ان عليها ان تهمل الكثير مما ترجمه هذا الجيل ، او ان تعيد ترجمته من جديد .

كذلك فانه مما يضاعف الاحساس بالذنب ان وزارة الثقافة والمنظمات التابعة لها تعطي « العيش لخياري » وتجزل لهم المكافأة ، وأن القراء ، وفيهم القادرون على قراءة بعض ما يترجم في لغته الأصلية ، يشقون بالكلمات المتأخرة التي تسهم في اعمال الترجمة ، مما يستوجب التنبيه الى ما يقع في حقل الترجمة من تقصير .



كثير من المتقفسين الى يتحول زادتنا من الثقافة المترجمة في هذه الايام الى ما يشبه « الخبر الرحالي » الذي تضطر اليه ام

العيال في ظروف خاصة ، فيقبل عليه افراد الاسره مع أنهم يدركون يقينا انه ليس بديلا للخيل المخمر الذي تصنعه الام على مهل وتحتفسد له الاسرة احشادا .

وقد حدث في تاريخنا القريب ، في الثلاثينات والاربعينات خاصة ، ان كانت حصيلتنا من الثقافة الغربية المتاحة للقارئ العادي لانتاسب مع رغبته الشديدة في القراءة فكان يلتهم كل ما يقدم اليه

الأساس على مشاهدتها وقراءتها بدافع يرتبط أساسا بروعة الحوار واستقامته وصفاه لفته . بل أنسابا لانيبال إذا قلنا أن العبارات المشروقة والحوار البليغ الذي تزخر به مسرحيات بعض أعلام المسرح المعاصر تعيد إلى الأذهان فكرة أن المسرحية النثرية لا يمكن أن تنفصل عن الشعر تخيلا وإيحاء دون أن تفقد أكبر من طاقاتها التأثيرية . وما يؤكد أهمية اللغة المنقسية في الحوار المسرحي هذا الاتجاه الجديد الذي يهدف إلى إعادة التوازن إلى العمل المسرحي بعد العاصفة التي أنارها دعاة المسرح المضاد للمسرح الأدبي Anti-literary theatre . وما قيل تأكيداً لأهمية « الحوار البليغ » في المسرحية النثرية خاصة « أن الحوار هو وسيلة الكاتب للكشف عن كثير من الأفكار الجوهرية التي تعاون على القضايا المروعة » . لهذا لانيبال إذا قلنا أن الترجمة لا يمكن أن توصف بأنها سليمة ما لم تحتفظ بكل ما في الحوار الأصل من منطقيه وشاعرية وجمالا .

فإذا أمكن الاتفاق على هذه البديهيات فإنه يصبح السهل أن نتقدم ببعض النماذج التي نراها جارية اشتراكاً ، ولما نعتقد أنه المقياس الصحيح

في الترجمة الأدبية . نرى في الصفحات القليلة الأولى من مسرحية « العاصفة » ترجمة الأستاذ محمود محمود . « ولما أوجت ترجمته بهذا المقال - « ما جاء نتيجة لتقصير في فهم النص ، ومنها ما يمكن أن يوصف بأنه تزيد لا منقصة » . أو « سقطت للكلمات لها دلالتها الخاصة في الأصل ، ومنها ما هو ترجمته حرفية لأحياها فيها . وأما من هذا كله هذا التعتير الذي أفقده الحوار الأصل كثيراً من طاقاته فبدا في الترجمة مهلهلاً مهزولاً » .

ومن الطبيعي أن نختر ، على سبيل المثال فقط ، نموذجاً لكل قسم من الأخطاء التي أشرت إليها . وهذا الاختصار لا يعني بحال أنني استقصيت كل ما ورد في هذه الصفحات القليلة من تعثر في الترجمة أو خروج عن الأصل . فالواقع أنني لم أكن أراجع إلى النص الإنجليزي إلا عندما يقوى إحساسي

بأن ترجمته مسرحية لا تتسم مع سياق الحوار . وكثيراً ما كانت تقفز إلى ذهني الكلمات الإنجليزية الغريبة فتحدد لي مصدر الوهم أو الخطأ فيما أقرأ .

١ - من ذلك ما جاء على لسان « جراندير » عندما اتقى بالجسراج « مانوري » وسأله في معرض الحديث عما يحمله فعرّف أنه راسي الشبشب الذي شئت في الليلة الماضية ، اشتراه بثمنه بنسبسات ليقوم بتشييده :

ونقول ، على سبيل المثال فقط ، أن الواحد مما عندما يقع نظره على اسم مرب فاضصل كالاستاذ « محمود محمود » على غلاف إحدى المسرحيات المترجمة من الإنجليزية ، ويطلع على ظهر الغلاف أنه يشغل الآن منصب عميد تفتيش الفلسفة الإنجليزية بوزارة التربية والتعليم ، فإنه لا يمكن أن يتصور ، ولو للحظة واحدة ، أن بها أكثر من خطأ في فهم النص الإنجليزي . بالإضافة إلى عدد من الثوابت التي يصعب قبولها ، لا سيما في عمل أدبي مسرحي مترجم . ونعتقد أن التسرع الذي أدى بالاستاذ محمود محمود « إلى أن يدفع بالمسرحية إلى المظهر دون أن يشاركه في العمل مراجعاً ، يمكن أن يكون السبب المباشر لما وقع من توهّم أو خطأ . والرأي السائد هو أن الاعتراض على أي محاولة للتقليل من أهمية الدور الذي يقوم به المراجع المخلص سيظل وميها مهما كانت درجة الملم المترجم باللغة التي ينقل منها عالية ، فإن الوهم أو الخطأ ممكن دائماً ، وليس أدل على هذا من أن عالماً متخصصاً كالاستاذ محمود محمود قد وقع في الخطأ مثلاً يقع فيه غيره من يفترض أنهم أقل منه دراية باللغة التي يخرجون منها وهم لا يسمونها . ولعل بهذه العبارة الأخيرة أكون قد قدمت بإسناد مقبول للاستاذ المترجم ، فليس من أهداف « المقال التنبه إلى ظاهرة عامة يمكن التنبه إليها » .

الغرض من هذا السبب فقط ، أن نرى

الأدبي المترجم كل الصفات والمفومات التي جعلت منه في الأصل عملاً أدبياً معبراً عن عصره من أنساب التعبير الأخرى . فالأدب لا يكتب صفته من مضونه فقط . وما نحسب أن الخلاف حول الشكل والمضمون قد بلغ حتى فيما يذهب دعاة الواقعية الإنسانيّة ، حد استبعاد ما للشكل من رعاية راجح . ويست الترجمة دقة في نقل المعنى الأصل مصدره في مصدر على العبارة الأدبية بكل موحياتها وسجاها الحادة . وبالتالي يصبح من التجاوز البالغ حد التقدير ، نكتفي من المترجم بالدقة في نقل أفكار الأديب وحسب ، دون أن نتسكك بأن تكون الترجمة على مستوى الأصل شكلاً ومضموناً ، حتى لا يحدث الانسلاخ الذي يبعد ما بين الترجمة والأصل ، والذي يسد معه العمل الأدبي المترجم شاحبا مهزولاً .

ويصبح الغم أكبر عندما يكون الأمر متعلقاً بالأعمال المسرحية ، فإن الحوار المسرحي له مقتضياته الكثيرة المفقدة - وبكفي أن تشير في هذا المجال إلى أن كثيراً من روائع المسرح الكلاسيكي والحديث يقبل

آدم : أطلب منك العفو •

G. — And we mustn't forget looking down on this pudding that man's fiddledeevinity is what you may say only to the greater purpose of his hohuha.

A. — I beg your pardon.

قائواضح من السياق أن « آدم » لا يطلب عفا من القسيس • ولماذا يطلب مثل هذا العفو ولم يصدر منه مايس • أنه يريد فقط أن يشعره بطريقة مؤدبه أنه « لا يفهم ما يقول » • ونخطئه إذا نحن توهمنا أن الأستاذ « محمود محمود » لا يعرف المصاني التي تستعمل في هذه العبارة • ولكنه شيطان الترجمة الحرفية على ما نعتقد • ولولا أنه خالف الأخذ بمبدئه هذا في الترجمة الحرفية بطريقة ضارة غالبا • لما ستوضح فيما بعد • لا يمكن التجاوز عن العدد الكبير من الكلمات التي يعدها انرجمة الحرفية ما تحمل من معان • من ذلك مثلا

مانوري : ••• لقد حملت بهذه اللحظة ورأيت بنفسى • أرفع هذا الجزء الذي التقطه من المخبخ • ثم أكون على علم يا آدم •

الحكم : ماذا تعلم يا مانوري ؟
ماني : تعال يا صديقي العزيز • انما أتكلم بمعنى عابه في التمثل •••

A. — What do you know, Manouri ?

M. — Come, my dear friend, in the most comprehensive sense

ومع الترجمة من التمثل الواضح في الحوار • نقف عند العبارة « تعال يا صديقي العزيز » فهي مثل صارخ على الترجمة الحرفية التي لا تؤدي الى معنى • وواضح من العبارة الانجليزية ان « مانوري » يطلب من صديقه « الا يتسرع في الحكم على الاشياء » • وعلى هذا نقترح أن تكون ترجمته كما يلي : • رويديك يا صديقي العزيز • • ومثله ايضا هذا الحوار :

مانوري : هذا الرأس البشري يبعث في نفسي كثيرا من التأمل يا عزيزي آدم •

آدم : هذا موضوع مالوف • ص ٤١ • ٤٢ •

— This human head fills me with anticipation, my dear Adam.

— It's a common enough object.

ونلاحظ أولا أن ما يوصف بأنه « مالوف » ليس هو الموضوع • الذي يتحدثان فيه وإنما « الرأس الانساني » والخطأ ناشئ من ترجمه لكلمة object هنا بمعنى « موضوع » • ونلاحظ ثانيا خطأ جوهريا في ترجمه ما جاء على لسان « مانوري » • ونقترح أن تكون الترجمة كما يلي :

جراندير : معقول • وانها لمستمه • ارني • ليس هذا العقل من نوع جيد •

آدم : صحيح • كنت ومانوري نتحدث عن المآزق الذي وقع فيه الانسان بسبب يتركز في هذا الجزء من جسمه • ص ٤٥ •

— Reasonable. A bargain. Let me see

Poor pickle.

— Yes, Manouri and I have been discussing the human predicament with this relic as centrepiece.

فاذا لاحظنا أن القسيس جراندير كان قد عبر من قبل لمعامل المجاري عن حزنه لمصير الشباب • ايمانا منه بأن خطاه الوحيد انه « أسرع في التعلم » لا يمكن أن يتبين أن عبارة « هذا الخل ليس من نوع جيد » تنبؤ عن السياق نبوا شديدا • وكنت ارجو لو أن هذا النبؤ قد نبه الأستاذ المترجم الى أن كلمة « pickle » يمكن أن تعني الى جانب « المخلل » شيئا آخر • فهي تعني أيضا « الولد الشقي اليابست عن المتاعب أو الذي لا يرضى المجتمع عن سلوكه » • وهذا المعنى الأخير هو الذي يتفق مع السياق ولا شيء غيره • ونلاحظ أن هذا الخطأ نفسه قد جعل تعليق « آدم » مهزولا • وغالبا ما يمتد إلى مثل هذه الأخطاء الى ما بعدها • وقد تفيد على الحوار منطقته وبالتالي قوة تأثيره • هذا بالأصالة التي استقطب الأستاذ المترجم لكلمة « pickle » • وهي بمعنى « الأثر المآزق من التمثل » • قد أفقد هذا الجزء الهام من « كل ما » • الأصل من إبعاد بليغ • هذا « استنباط » الى أن هذا الإبعاد بالذات يمثل نقطة الارتكاز للحوار التالي له • وهو الذي يتحدث فيه مانوري عن حلمه عن إمكان التوصل للكشف عن مركز العقل أو التفكير في المخ الانساني • وعلى هذا نقترح أن تكون الترجمة كما يلي :

جراندير : معقول • وانها لصفة رابحة • ارني • ياله من شقي مسكين •

آدم : هو ذلك • ولقد كنت أنا ومانوري نبحث منذ لحظة في المعضلة الانسانية التي تدور حول هذا الاثر الباقى من الإنسان بعد موته •

٢ — كذلك نلتقي في أكثر من عبارة بما يدل على أن الأستاذ المترجم يكتفى بالترجمة الحرفية التي تقصد المعنى أو تفرمه من كل جمال • ففي سياق الحوار بين آدم وجراندير نلتقي بالمعبارة الآتية :

جراندير : ولا ينبغي أن ننفل النظر الى هذا المزيد من الحماقة والقداسة عند الانسان مما لانذكره الا لفرض اسمى هو نشوته الروحانية •

مانورى : هذا الرأس البشرى يؤلّنى تطلعنا لما
يمكن أن يأتى به الغد يا عزيزى آدم .
آدم : انه شيء مألوف للغاية

مانورى : ان كل امرئ يحمل فوق كتفيه راسا
ليس فى ذلك شك - ولكن عندما يقع بين يدي
رأس معصولا عن جذعه ... الخ ..

٥ - ومثالا للتأول الذى هو تقيض للترجمة
الحرفية هذه العبارة :

مانورى : انظر من القادم ؟
آدم : قل ان شئت انه وجل يمثل العالم الذى
لا يعبأ بشئ .

ML. — Look who's coming.

A. — Studied indifference, if you please.

فانه مع تقديرى البالغ لما استوحاه الأستاذ المترجم
من العبارة if you please مما يمكن التسليم
به بمنتهى الارتياح فى غير هذا السياق ، نقول ان
« مانورى » و « آدم » اللذين يكرهان جراندبير ،
ويديران للإيقاع به كانا فى نفس اللحظة يعرضان
به ، فلما رآه « مانورى » مقبلا ويدبر منه ما يدل على
عدم ارتياحه المقدمة ، أسرع آدم بحرصه الذى ليس له
منذ الصفحة الأولى ، يطلب من زميله أن يهبط
الظنود بظهر المتعبد أو عديم التعبد ، و « آدم »
عبارته بما يدل على السرعة والتعبد ، و « آدم »
الأسلوب قريب باستعمال المصدر فى « رول » و
أو النهى .

٦ - نلتقى أيضا بالحوار الثلاثى الذى اختصر
أسفا بأنه مثال للترجمة الحرفية .

جراندبير : ... واعترف لى بغطاياه .

العامل : وما هى ؟

جراندبير : كونه حى .

العامل : ملوك .

ومع التجاوز عن الخطأ النحوى فى « كونه حى » ،
نقول ان « ملوك » لا يمكن أن تكون ترجمة موفقة
لكلمته comprehensive . ونفترض ان نستبدل
بها كلمة « معقول » أو على الأقل « عمل له مفه » .

٧ - وكمثل للاستقاط الذى يؤدى الى الفساد
المعنى ما جاء على لسان عامل المجارى :

عامل المجارى : ... ولو كنت رجلا من عامه
الناس ياسيدى فربما أمكنتى أن أفهمك « ص ٣٥ »

— ...If you were a man, sir and not a priest,
perhaps I could make you understand.

لقد كان ينبغي أن تكون الترجمة كما يلى :
« ... لو لم تكن ياسيدى قسيسا وكنت
إنسانا عاديا لكأن من الجائز أن أتمكن من
إفهامك » .

وأنا أحكم الى الأستاذ المترجم « والى القارئ » ،
فأطلب إليهما أن يقارنا بين الترجمتين حتى تستبان
الفسادة التى أصابت المعنى نتيجة لاستقاط عبارة
« لو لم تكن ياسيدى قسيسا » . وهو استقاط لاجنب
له مبررا فيما نقله من أصول الترجمة « فالواضح
من سير أحداث المسرحية ان المؤلف قد قصد بالعبارة
التي حذفتها المترجم ، ظلما وعدوانا ، أن يعبر عن
حقيقه هامة تتعلق بتصوير الرجل العايدى لرجال
الكنيسة فى ذلك الوقت ، وهو تصور تؤدى معرفته
الى تعميق إحساس المشاهد أو القارئ بكثير من
أحداث المسرحية » .

٨ - ونكتفى بتقديم النموذج التالى متسلا على
ما نقله ما يستعنى فى الترجمة ، وهو عيب نقر
أستعين انه أوشك أن يشوه جمال المسرحية تماما
بسبب كثرة وقوع الأستاذ المترجم فيه . فلتلقى
بالأب يارى يحدث عن بحريه له فى أحوال السيد -
أذى دهم المتعلمين فى الكنيسة واحتل جسد
« مخرس » .

بارى : وقيل أن استطيع التصرف ، خرج من
جيبه أن أم المخرس ، فازنمت على الأرض فى شيء
سراب مربع يطليه الخال ، ولكنى
فقدت أحوال الشيطان ، فى الحال . وهناك زوجان
ان ... فليا عن حل زفافهما على عجل .

٩ - وبمناسبة ما سبق أن لاحظناه من وقوع
الأستاذ المترجم على أول معنى يصادفه دون مالتبر
لغيره من المعانى ، نلاحظ أنه قد وقعت فى نفس
الصفحة أخطاء أخرى من هذا النوع ، من ذلك
مثلا :

« ... ونكتفى شرعت بوا فى أحوال الشيطان »
فهناك عروسان لن ينسبا حفل زفافهما بسهولة .
ما ان عرسا أحسن استعاضة من يعطى يستبدل
ب « أن » للتوكيد .

٩ - وبمناسبة ما سبق أن لاحظناه من وقوع
الأستاذ المترجم على أول معنى يصادفه دون مالتبر
لغيره من المعانى ، نلاحظ أنه قد وقعت فى نفس
الصفحة أخطاء أخرى من هذا النوع ، من ذلك
مثلا :

« ... كانت تحاول أن تشق طريقها بين
المصلين » ص ٥٢ Congregation

ولما كانت الكلمة congregation تعنى
أيضا « المتعلمين » وما دام المجتمعون فى الكنيسة
كانوا يتعلمون بزفاف ، ولم يكن اجتماعهم من أجل
الصلاة ، فالأنسب استعمال كلمة « المتعلمين » بدلا
من « المصلين » .

ابهم يفضلون صورة بوتودام دي ويكفرائس أو
« الشقاء » ص ٥٣ .

والترجمة الدقيقة هي :

— من المؤكد أن هذا قد عوض التناقص المجمع
في عدد الذين يواظبون على التبرك بالصورة المقدسة
التي تضمها حزانة كنيسةي ، صورة السيدة العذراء
وجهها المسند .

— It's certainly helped to offset the sadly
declining attendance at my shrine. The image
of Notre Dame de Recouvrance.

ونلاحظ أن هذا الاتجاه نحو الأخذ بالأسهل قد
أوقع الأستاذ المترجم في خطأ مماثل في نفس السياق
وفي نفس الصفحة ، فإن « رانجر » الذي كان غير
مترجم ، بل قد ورد في رفق ، يجب أن يترجم
في نسخة بلستف كرامة عن « رانجر » .

— There are fashions in miracle-working
images, just as there are in women's hats.

نلاحظ هنا أيضاً كما يلي « أن في أشكال
عمل » . والصواب « أن للصور التي تحدث
معجزات » .

— ولستطيع أن يصنف هذه المشكلات
الدينية المتقدمة التالية ص ٦٨ .

— He can sort out these damned prob-
lems of theological progression

والصواب : « ... ويستطيع أن يستخرج هذه
المشكلات اللعينة المتعلقة بالنقد اللاهوتي » .

وبعد ، فإن هذه الأخطاء ، واشتمالها كثير قد
ورد في صفحات معدودة فقط من الفصل الأول من
المسرحية ، مما يمكن أن يلقي على المترجم كلها ظلاً
كثيفاً من الشك ، لكنه من الطبيعي ألا تسترسل في
ذكر جميع الأخطاء حتى لا نخرج بهذا النقال عن الغاية
التي من أجلها كتب ، فالتقصي ، كما سبق أن أشرنا ،
لست قضيه مسرحية بالذات ، وأنا فضيه عامه
تتعلق بما ينبغي أن تكون عليه حصيلة من النقاد
المترجمة . وهذا الاعتبار الأخير يجعل من الضروري
أن تكفي بما قدمناه من نماذج ، ففايتنا التمهيد
لا الحصر ، وكل ما أروجوه أن تكون بطرئنا إلى
الترجمة أكثر حداثة ، فالمترجم رسول بين ثقافتين ،
والرسول لا يكذب أهله .

... ومنه أيضاً .

... « برفع سيفه » وفيها ص ٧٨ ،
She shifts the light .

والأصح دفعاً بس « أنه يستبدل سائب »
وفيها .

... ومنه . « عجباً أنه يتدل » ص ٣٠ .

Hoo, he dangles

والأصح أن يكون العجب من « تاريج الجثة في
الهواء » لا من كونها تتدل .

... ومنه : « وقبل الزمن ليص » ص ٦٢ .

And kiss time away

والصواب : « وتخلص من أحاساك بالزمن »

... ومنه : « وانطأ الأعمدة » ص ٦٠ .

والصواب « الأواني » لا الأعمدة .

١٠ — ويبدو أن التسرع كان من أهم الأسباب
التي كانت تحجب عن الأستاذ محمود محمود المص
الدقيق ، وأحياناً الواضح ، لكثير من العبارات .
من ذلك مثلاً ما جاء على لسان « دارميك »
ص ٣٨ .

— « أن ترسائنت شأنه شأن دي مؤلف »
كلما أوقع مسؤولى فوائده حجباً عن كواهل
اصدقائه المثرفين .

— « ... greater Trincant's audience the
he ... »

والصواب : « كلما زاد عدد من يسمعون
الشك » .

... ومنه : « ما جاء على لسان » باري »

— هذا حق . غير أن في الشر تبساتا تطعن
له النفس .

— That's true But there's satisfying con-
stancy in evil.

والصواب : هذا حق . إلا أن للشر قدرة كافية
على الصمود والاستمرار .

١١ — ومن الظواهر المقلقة للنظر حقسيا ، أن
الأستاذ المترجم قد أسرع اسراعاً كبيراً في ترجمة
العبارات وهي الطاهرة التي أوحى إلى بغيره « الخبز
الرحالي » ، التي اشرت إليها في صدر المقال .
وفي اعتقادي أن هذا أسوأ ما يمكن أن يقع فيه مترجم .
فانه بهذا يخالف أهم الأسس التي تبنى على
الترجمة الأمينة .

من ذلك مثلاً ما جاء على لسان « باري » :

— لقد عاون ذلك بالتاكيد على زيادة عدد زوار
حرم كنيسةي بعد ما أخذ يهبط بشكل مؤسف .



كتابات لعقنتشر

تأليف محمد مندور
عصر كمال زوسري



نشر الدكتور مندور مقاله
في ١٢٢٢ هـ
عودته الى مصر بحمسة اعوام،
في ١٢٢٢ هـ

المالي ، وبالتالي غلاء أسعار السلع • وتبع التوتر الاقتصادي فساد في الأخلاقيات ، فظهرت فسادات الوعوريين وطلاب المنافع الذين ازداد دخلهم بطرق مريبة فحولوا الى اقطاعيين ورأسماليين • وعملت كافة الطرؤف على زيادة ثراء الاترياء وبالتالي رباحه فتمر حماهير الشعب الى الحد الذي يصصفه المؤرخ عبد الرحمن الراغبى بقوله :

« اضطربت الحالة المعاشية للسواد الأعظم من الناس ، وخذ ص في توزيع الخبز ، ولم يحن الأسبوع الأخير من شهر باير سنة ١٩٤٢ حتى شح هذا الغذاء الاساسى للشعب ، واستعاض عنه الموسرون بالبطاطس وبنوع وما الى ذلك • وصار الناس في بعض احياء ن على الشكايز للحصول على الخبز • »
« رغيف من حامله في الشوارع »

ف العصبية بدأ مندور بمعالجة العلاقة الجدلية التي تربط كافة تلك حاتم مقالاته عن الاحتلال والفساد والاختلاف - كبحث في هذه الفترة المتوترة بمثابة وجهة نظر مدنية المخلصة في الاحداث التي تمر بها البلاد »

لذلك كان حجم هذه الكتابات ضرورية لمثلها . من كتابه : كتابه لم تنشر ، لا يقدم صورة كاملة من مندور ، بل وضع المصطفى ، ولا يعطى فكرة كاملة عن آرائه في الجوانب المختلفة للمواضع التي تعرض لها - فانه يعتبر وثيقة ناطقة ، تدل على قوة الفكاك الفكرى الذى قام به الدكتور مندور وليكشف الفناء عن المزيين الذين ماتت نفوسهم ، ويشير لامة الى مواطن ضعفها وطرق القضاء عليها •

لم يتقيد مندور بمتذهب سياسى معين ، لكنه كون ربه الخاصة بعد أن التقى الجوانب الانسانية من كره المذاهب ، وتتردد في مقالاته المطالبه بحقوق

(١) من أعقاب الحركة الوطنية - عبد الرحمن الراغبى :
٣ ص ٩٩

متكامل ، فالسوات النصح التي قضاسها في أور - كان لها دورها الكبير في تحديد افكاره النظرية التي تبلورت واكتسبت عندما بدأ يعايش المشاكل المتعدده التي يعاينها المجتمع المصرى في هذه الفترة • وإذا كان الدكتور مندور قد كتب في مقدمه كتابه « في الميزان الجديد » : أنه سيعرض آراءه النقدية من « تطبيقات العملية التي سيقوم بها بدلا من كتابتها كافتكار مجردة - فانه قد اتبع نفس القاعدة عنه • معرض للمجالات الفكرية الأخرى ، فهو لا يكتب آراءه النظرية في التقانة والسياسة والاحتفاء ، لكنه يستعين بهذه الآراء النظرية • في البلاد المتعددة الموجودة بالفعل

كثير عددها وازدادت حديثها بعد استقرار الامم والريطاني • فاذا كان الشعب عانى من الاحتلال ، فماذا كان الشعب عانى من الاحتلال ؟ وما جره هذا الاسراف من ديون ؟ على الشعب أن يواحه أعداءه جديدا الأجيال التي وجدت في استن

بمكسها من الانطلاق في استغلال خبرات الحكم في اقتصاديات الشعب والافراد بالوظائف الادارية الهامة • ومع بدايات الحرب العالمية الأولى استند الاستقلال بشكل خطير ، فقامت القوات الاحبية بجمع ما يقرب من مليون فلاح لسه في تمديد الطرق وتقديم الخدمات لتجيش الانجليز • وشهدت العشرون عاما التالية تضخمته الرسائل - التي طهرت مع حركة التصنيع التي احتكرها

الادباطيون بحكم امكانياتهم المادية • مع سبوت الحرب العالمية الثانية دخلت الدولة في محنة حادة ، فالأزمة الاقتصادية اخذت تهدد الشعب بشكل مقلق نتيجة للسياسة التي اتحدتها إنجلترا تجاه مصر ، فقد عزلت البلاد عن العالم لتنتج لنفسها السيطرة على التجارة الخارجية ، والافراد شراء منتجات البلاد بشحن منخفض ، وعملت جيوش الحلفاء على زيادة حدة الأزمة الاقتصادية بعد أن تدفقت على البلاد ، واستغلت الحاصلات في تمويلها بعد ترويض الأهلى بمصلات وريقه ليس لها رصيد مما ادى الى التضخم

جبهتين : جبهة الاستعمار البريطاني من جهة وجبهة العناصر التي تعمل على تدعيم الفساد وانتشاره في داخل الأمة من جهة أخرى . ولم يكن مندور يفهم الاستعمار على أنه جيش يحتل بعض الأراضي داخل الوطن ، لكنه فهم جوهر الاستعمار عندما نبه الأمة الى ما أسماه بالاستعمار الاقتصادي والاستعمار الثقافي . وتطابقنا في « كتابات لم تنشر » سلسلة من المقالات تحت عنوان « حصن الاستعباد » يقتضها بقوله :

« ليس هذا الحصن كما قد يتبادر الى الذهن شككات قصر النيل أو قصر أندوبارة ، ولكنه أخطر من هذين شأنًا وأشد بأسًا على حياتنا ، وهو البنك الأهلي الذي يسمونه مصريًا سخره ما وعشنا بقولنا « البنك الأهلي هو حصن الاستعباد في مصر » ، وتلك حقيقة لا بد من تبسيطها وترجيحها وعرضها ، وتكرار القول فيها حتى يتركها رجل الشارع فيصحو الى حياته وإلى قوته وقوت عياله الذي يهدده هذا البنك بالغناء في غير رحمة ولا حياة » (٤)

ثم يستعرض نشأة البنك الأهلي عام ١٨٩٨ بموجب « التذكريته » المحتوية على القانون الأساسي للبنك ، ثم يشرح عطاء من الذهب يعادل نصف قيمة الأوراق ، إلا أن البنك بدأ يلعب دوره القاتل في الحياة الاقتصادية مع مطلع الحرب العالمية الأولى . يذكر وزير المالية قانونًا يقوّل لبنك مصر دورًا كبيرًا من دورها بالاحتفاظ برصيد في خزائنه يعادل نصف قيمة هذه الأوراق ، كما حاول أن يحقق إصدار ما يشاء من عملات مقابل أدوات في الحزينة البريطانية . وبهذا أتاحت لانجلترا قرصه سحب ٣٥٠ مليونًا من الجنيهات . وقد استمر هذا القرار الى ما بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى ، لذلك فإن مندور يتساءل :

« لا يزال البنك الأهلي الى اليوم مستعرا على خطته حتى لقد زادت كمية البنوك المتداولة في الشهرين الأخيرين نحو ٢٠٠٠٠٠٠٠ جنيه أخرى » . وهنا يصبح لنا أن نسال الحكومة ما هو موقفها ؟ وأن نسال وزير المالية لماذا لا يستخدم حقه الثابت في دكرته سنة ١٨٩٨ فيقف هذا السيل الذي سيحتاج البلاد ويلحق ثروتها ويشل تجارتها ؟ » (٥)

ويستمر مندور في الكشف عن الدور القاتل الذي يلعبه البنك الأهلي في الحياة الاقتصادية ، ويهاجم موافقة الحكومة عام ١٩٤٠ على مددة امتيازته الى ثمانية أعوام أخرى بعد أن قبلت في أنشاء بنك مركزي مصري ، ثم يكشف عن عدم جدوى استبدال

الإنسان التي أعلنتها الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، فهو يطالب بحق الحياة لكل مواطن ، وحرية التعبير عن الرأي ، وحرية الانتخابات ، وأن يكون الدستور في يد الشعب . ويدرك مندور أن وثيقة حقوق الإنسان لم تتضمن سوى الناحيتين الفكرية والسياسية قسرًا ما ظهر قصور هذه الوثيقة عندما أوردت سيطرة الرأسمالية الصناعية الجديدة ، واجتمعت عن جماهير الشعب العاملة . لذلك فقد عاود الإنسان الجهاد في سبيل استخلاص حقوقه حتى ظهرت الوثيقة التي وضعها « رابطة حقوق الإنسان » عام ١٩٣٦ لتطالب بأن يعمل الإنسان ساعات محددة وأن يكون له الحق في التمتع بأوقات فراغ وأن يكون له أجر مجز لقاء العمل الذي يؤديه .

ونظر مندور الى الثورات التاريخية على أنها ثورة واحدة ، كل منها تحاول تكملة النقص الذي تقع فيه الثورات التي تسبقها ، لذلك فهو يعلق على وثيقة « رابطة حقوق الإنسان » بقوله

« ومن الواضح أن هذه الوثيقة قد استفاد واضعوها من وثيقة « إعلان حقوق الإنسان » التي تادت بها ثورة ١٧٨٩ كما استفادت من قرار المؤتمر الروسي للشعب السوفييتي الذي أصدق في شهر يناير سنة ١٩١٨ وكان أساسه مبدأ « تحلوه » . الإنسان لأخيه الإنسان ومع تقسيم المجتمع الى طبقات وجعل المجتمع في كل مكان غير متجانس على أساس الطبقة كلمة » (٦)

وإن كانت مددتي « حقوق الإنسان » كانت مندور عندما يتعرض لحقوق الإبيسباب التي هي والسياسية ، فإن المبادئ الاشتراكية تظهر عندما يتعرض لحقوق الإنسان الاقتصادية والاجتماعية ، فهو يحدد العلاقة بين العمل ورأس المال على أساس « أن مصدر كل ثروة إنما هو العمل - عمل الفقير المكثود . وأن رؤوس الأموال منقولة أوعقارا لانتج في ذاتها شيئًا » (٧)

ثم يطالب بتأميم الصناعات الهامة لضمان عدم سيطرة الأثرياء عليها ، كما يلح في تطبيق نظام الضريبة التصاعدية على كافة الدول . ولم تنفصل الدعوة الى جلاء قوات الاحتلال عنه عن الدعوة للإصلاح الداخلي ، فقد رأى أن الاستقلال الكامل خطوة في سبيل الإصلاح الداخلي . فالحرية لم تكن تعنى ، في نظره ، خروج الجيش البريطاني من الأراضي المصرية فحسب ، بل تعنى أن يعيش المرء في ظل العدالة الاجتماعية ، بعيدا عن الظلم والاستبداد . وعلى أساس هذا المفهوم للحرية بدأ مندور يحارب في

(٢) مجلة المجلة : العدد الخامس والثشرون : يناير ١٩٥٩
وثيقة حقوق الإنسان

(٣) كتابات لم تنشر ص ١٦٦

(٤) كتابات لم تنشر ص ١٨٥

الشعب ، قعبارة « العدالة الاجتماعية » التي كان يلج في المطالبة بها تتردد في أغلب مقالاته ، وتصيح شعارا لجريدة « الوفد المصري » حين رأس تحريرها . وهو يرى أن العدالة الاجتماعية لن تتحقق الا اذا تلاشت المسافة الكبيرة التي تفصل الشعب الى راسماليين و قسلى القبول الاستغلالية ، وخاصة وأنه تمنى من الجوع والمرض في الجهة الأخرى * واحد مندور يحدد خطوات تحقيق العدالة الاجتماعية ، وكان من الطبيعي أن تقابل هذه الحلول بالرفض الشديد من قسلى القبول الاستغلالية ، خاصة وأنه كان يلج في المطالبة بفرض ضريبة تصاعديه ، يسغى أن تطبق على كافة أنواع الضرائب * ومن هنا بدأ الخلاف يستفحل بينه وبين اسماعيل صدقى وحافظ عفيفي وحسين سرى وعشرات المثقفين الذين ناصروه العلاء * وأقدم مندور على حركة جريئة عندما بدأ ينشر « براونز » يثبت فيها المكافآت الضخمة التي يتقاضاها الباشوات مقابل اشتراكهم في مجالس ادارات الشركات * وبالرغم من انه لم يهاجم العناصر الميمنية المستقلة التي استطاعت ان تنسب الى بعض المراكز الهامة في حزب الوفد خلال فترة ما بين الحربين * الا أن هذه العناصر أحسست بخطورة ما كان يدور فيه ، وأنه استطاع ان يجعل من نفسه « طلعة » لشباب « الطليعة الوندية » التي

تعددت في مصر داخل حزب الوفد وبدأت تتحرك في اتجاه التنازل الفصلى المستقل * وذكر مندور في كتابه « مصر في القرن العشرين » هذه مشهور انه علم أخيرا أن هؤلاء الباشوات كان يعرض الشبان « وندور » على الاستعاضة من حوالى * بل ومحاربتى * (أ) *

الا ان هذه الحرب فشلت تماما امام اصرار مندور ، فعادوا المطالبة بفرض الضريبة التصاعديه حيث ارتفعت أصوات الاستنكار ضده ، بحجة أن طلبه هذا لا يصلح تطبيقه على الاراضى الزراعية * فهى ليست أموالا مرته كالأموال المستثمرة في التجارة ، وقد رد مندور على هذه الصيحات بأن أبرز جذور الحقيقة فاعلن : « يعلم الجميع أن كثيرا من الملكيات الكبيرة الاستند الى سيد ملك مشروع ، فقد أعطيت ضباغ ومحت اقطاعيا يوم كان والى مصر يمتلك جميع الاراضى كما هو معروف في تاريخنا » (ب) *

ثم ينتقل الى حقيقة أخرى يستمد عناصرها من الواقع الحى على الصعيدين العالمى والمحلى : « ونحن في الحقيقة لانعرف ببلاد العالم المتقدمين كانه ضرائب مباشرة تؤخذ فيها يمسد التصاعدي الذى يحقق العدالة الاجتماعية على اصح وجه * وإذا كانت

الموظفين الأجانب بموظفين مصريين مادامت السلطة تحميمه لانتزال في يد محافظ البنك الانجليزى * وهنا يبيد مندور الى أن التصغير لايعنى تشيقل موظفين مصريين بمكافآت ضخمة ، لكنه يعنى انتقال القسوذ الى المصريين * وعلى أساس هذا انقوم للتصغير طالب الحكومة ممثلة في وزير المالية بانخاذ اسرع الاجراءات لمواجهة هذا المحصر الاستعماري الخطير ..

وتحت عنوان « الاستعمار الثقافى » كتب الدكتور مندور مقالتين هامتين لم يشتا في الكتاب الذى تعرض له * وكانت المقالة الاولى في جريدة « الوفد المصرى » (٦) ، وفيها انطلق من المخطط الذى وضعه المعهد البريطانى الذى انشأه الانجليز في القاهرة وشجعوا الالتحاق به ، وارسال طلبته في بعثات الى لندن دون غيرها ، ويصل مندور أن مرابه المواد التي يتلقاها الطلبة توضع انها مقصورة على دراسة المعكرين الانجليز والتاريخ الانجليزى والمجتمع الانجليزى ، والمواد تدرس بالنفسه الانجليزى * وأشار الى التأثير السيئ لهذا المخطط الاستعماري ادى يعمل على انشاء جيل من المتعلمين يرتبط فكريا ووجدانيا بالانجلترا ، خاصة وأن الانجليز عملوا على أن يكون للمعالمين من لندن أمميه التحيين في المؤكر احكومييه الهامة *

ونشر مقاله الثانى في مجلة « السبت » (٧) بعد أن زاره المستر هايبود ، مدير المعهد البريطانى في لندن التي أعلنتها في مقاله السابق * يذكر مندور أن أعصابه تارت عندما حاول المستر هايبود أن يفتحه بأن مهمة المعهد ثقافيه فقط ، وأن للقاهرة مهة في لندن على غرار المعهد البريطانى * وأشار مندور في هذا المقال الى نقطة هامة ، وهى أن انجلترا تتبع سياسة استعمارية واحدة في كافة المجالات الاقتصادية والسياسية والثقافية ، فكما يحاول الانجليز في مجال السياسة أن يوهوا المصريين بأن لهم حق الطيران على ارضى انجلترا ليعطوا لانفسهم حق الطيران على الاراضى المصرية ، يملنون أن للقاهرة مهة في لندن ليعطوا لانفسهم فرصة انشاء معهد استعماري في مصر *

وإذا كان الاحتلال قد عمل على افساد حياة الأمة الاقتصادية والثقافية ، فإن عناصر أخرى من داخل الأمة ساهمت في ازدياد هذا الفساد ، وكما كشف مندور عن دور الاستعمار في اقتصاد البلاد ، عاد سرر دور الراسماليين والاقطاعيين الذين ضاعفوا حدة الأزمة الاقتصادية التي يعانيها الشعب ، وهنا يظهر دور مندور الهام في تغيير الوعي داخل عقول جماهير

(٥) كتابات لم تنشر من ١٩٢

(٦) ١١ يولية سنة ١٩٢٦

(٧) ٤ يولية ١٩٢٦

(أ) « مشرة ادباء يتحدرون » لغزاد دولة من ١٩٦

(ب) كتابات لم تنشر من ١٩٢

الأطيان الزراعية غير مرنه بحكم أنك لا تستطيع أن تزيد عليها إلا إلى حد لا تعدوه بعد أن تصل في اتفاقك عليها إلى درجة ما تشيها مع القانون المعروف في الاقتصاد بقانون "الفلة غير المناسبة" ، فهناك في اتساع تلك الأراضي اتساعا غير معقول بين يدي المالك الواحد ما يعوض هذا القساوتن ، ويجعل التصاعديه مبدأ عادلا مشروعا من الإنم أن نهاضه " (١٠) .

وسرعان ما ارتفع صوت صدقي باشا محاولا تحطيم هذه الآراء ، والتعبير عن وجهه نظر أصحاب رؤوس الأموال ، فأعلن أن الضرائب تدفع في مقابل شتى الخدمات التي تؤديها الحكومة للمالك الزراعي ، وأن هذه الخدمات لا تختلف باختلاف صفاته الملك أو قنله ، بل قد تكون أوقى أو أكثر نسبيا في حانة المالك الصغير منها في حالة المالك الكبير ، ثم غير عن اتجاهه من احتمال انخفاض اتساع الأراضي الزراعية إذا طبق نظام الضريبة التصاعديه عليها . وانتهم صدقي باشا حاله قيسم الحرب العالمية الثانية في أثناء هذه المناقشات (١٩٤٤) فادعى أن زمن الحسرب ليس زمن التحسار ، وعلى هذا الأساس يجب إرجاء النظر في المطالبة بتطبيق نظام الضريبة التصاعديه . وفند الدكتور محمد الزايم عند ما حلل الأفكار التي عبر عنها أصحاب صدقي ، ثم أعاد تحديد المفاهيم التي اعتمد صدقي باشا في رفضه لفكرة الضريبة التصاعديه . وكانت نقطة الخلاف الأولى بين الزايم وبين صدقي ، حيث عرّفه الدكتور محمد الزايم على أن الضريبة التصاعديه هي الضريبة التي يتنمي إليها " (١١) . أي أن أساسها ليس الخدمة المقدمة للفرد من قبل الحكومة ، بل هي معاوله الإسهام من قبل الأفراد لتحقيق العدالة الاجتماعية ، ثم عبر عن دهشته مما ادعاه صدقي باشا بخصوص احتمال استفادة المالك الصغير من خدمات الحكومة أكثر من المالك الكبير . وتساءل " هل للمالك الصغير تشق الترع وتعميد الطرق وتطهير الصرافق ويرعى الأمن ويندأ عن حياض الوطن حتى لا يتصعبه معتد هو وما فيه من ثروات " (١٢) .

أما مسألة احتمال انخفاض سعر الأراضي التي أزعجت صدقي باشا عند تطبيق نظام الضريبة التصاعديه ، فقد أعلن مندور اغتباطه بهذا الاحتمال ، وعلق على هذه النقطة فذكر أن من مصلحة الشعب ألا ينخفض ثمن الأراضي فحسب ، بل أن تتحفظ

(١٠) كتابات لم نشر في ١٩٥٣ .

(١١) كتابات لم نشر في ١٩٨٠ .

(١٢) كتابات لم نشر في ١٩٨٠ .

صدقي باشا في " بعد عسى رفع قيمة اسود ، ومحاولة ملا في كدمع " . بعد حجة صدقي باشا الخاصة بإرجاء النظر في هذا المطلب لأن زمن الحرب ليس زمن التجارب ، فأعلن أن هذا الزمن يتيح للمشروع استخدام سلطته لعرض الضرائب حتى يحفظ توازن الأمة التي تصطبأ أحوالها في فترات الحرب ..

كانت نشأة فئة كبيرة من العصاميين في مصر من مظاهر الاضطراب في حياتها ، فتحركات جيوش الحلفاء داخل البلاد أقصعت المجال للثراء السريع غير المشروع أمام الوصولييين ونهادي انقراض البعثاء في حدة هذه الحروب ، وعند رجوع المواطنين وتوترهم الذي يقسبها أصحاب اختفاء السلم وظهورها لذوى النفوس الضعيفة فرضه التلاعب في الأسعار ، ونشأة هذه الفئة من " محدثي الثروة " التي تمثلت في الحداث استولى عليها مندور باشا " فوجود المال فحاة بين هذا ربح هذا فربحه ، فربح أصحابها الجاد ، فربح راسعه صرف مئات الجنيهات في البغايا في العائلات التي انتشرت بشكل مؤسف بعد الحرب العالمية الأولى . وثمة الدكرور مندور لحطوة هذه الفئة في حقيقها في العديد من مقالاته ، فنفى

وجود فئة من هذه الفئة من " محدثي الثروة " التي تمثلت في الحداث استولى عليها مندور باشا " فوجود المال فحاة بين هذا ربح هذا فربحه ، فربح راسعه صرف مئات الجنيهات في البغايا في العائلات التي انتشرت بشكل مؤسف بعد الحرب العالمية الأولى . وثمة الدكرور مندور لحطوة هذه الفئة في حقيقها في العديد من مقالاته ، فنفى

لقد أدرك مندور كما أدرك الكثير من مثقفي هذه الفترة أن آفة الأمة تتمثل في الاحتلال وانعدام العدالة الاجتماعية . كان مندور مندور في " به بكس في أنه لم يطالب بالاستقلال وبعني العدالة الاجتماعية فحسب ، بل جسد معنى الاحتلال عندما أبرز دور البنك الأهلي في اقتصاد البلاد ودور المعهد البريطاني في تقيافته الأمة . وعندما تعرض لمشكلة العدالة الاجتماعية ، لم يشر إلى وجود الطبقة المستغلة فقط ، بل أوجد الحلول التي تحقق تلاشي المسافة البواسمه التي تفصل بين

(١٣) كتابات لم نشر في ١٩٥٦ .

طبقى الشعب . من هنا كانت خطورة مدور وأهميته ، فهو لم يناد بالشماعات ، بل الخ في المطالبة بتطبيق الحلول التي تحقق هذه الشماعات . كما أنه عمل على ربط الفاري بالفضايا التي تحدث عنها ، ومهجه في هذا هو أن يلغى خطوط المشكة التي يحرص على هذا في الجهاد اليومية التي مشها العود العادى ، ويأخذ في الضم بها حتى سرز جفورها الحقيقيه ، ثم يطالب بالحلول التي تحقق القضاء على هذه المشكة . وهو يدعى بالسلوب امتاز بالصف فى هذه الفترة لى يعجز الوعى والادراك والثورة في أعماق القراء .

طرة الى تطور الأوضاع الثقافية في مصر ستيبرز لنا أهمية دور مندور بصورة أدق . فإذا عدنا الى الرعي الأول من مفتى مصر الحديث ، امتاز رعاة الطوطاوى وجسمال الدين الأفغانى ويعقوب صنوع ، نجد ارتباطهم الوثيق بالفضايا الوطنية عامة وحقوق الشعب بوجه خاص . وما أن اندلعت الثورة العربية حتى ظهر المثقفون في الطليعه الإمامية فظالموا أسماء عبدالله النديم ومحمد حمده ومحمود سامى البارودى . ومع فشل الثورة ومجره انقوات الانجليزيه بدأت الروح الوطنية تكسر كيوما مؤقنا ، وبدأت الأمة تبحث عن شخصيه ذاتيتها . ومن هنا بدأت مسافسات المثقفين حول امتاز مصر : العرونيه أم للعربيه ، صلاحية اللغة العربيه للتعبير ، ومن هنا بدأنا نرى الوارده من الغرب ، ومن الة ، القضايا الهامة في فترات الإنتفا الحصارى ، لكن القضية الأهم كانت تتمثل في المطالبة بالاستقلال الكامل . وهذا لايعنى أن المثقفين أهملوا قضية الاستقلال . فهناك من وضع حياته لخدمتها مثل مصطفى كامل ومحمد قريد . لكن الاهتمام الكبير بالقضايا الأخرى ان تأتيرا نسبيا في علم تركيز القضية الأساسية عند الشعب ، وهي قضية الاستقلال . وما أن انتهت الحرب العالمية الأولى حتى كانت نفوس الجماهير مهية لنشورة نتيجته للاستقلال الشديدي الذي لاقه على أيدي القوات الاجنبية عندما سافرت قرابه مليون فلاح لخدمتها ، ونتيجة لتفطل الصالح الاجنبية في ايلاد في ادارا تالبلاد . وعرف الشعب كيف يحدد شطرى معادلة خطيرة انطلقت من افواه الجواهر التي اخذت تمادى . الاستقلال التمام أو الموت الزؤام . وبينما ينجح الشعب في توحيد صفوفه والانصهار الكامل في بوتقه الثورة ، كان الكادر السياسى الذى يمثل الجماهير يسير نحو التصعد الذى ظهرت اغراضه عام ١٩٢١ عندما نشب النزاع بين سعد زعول وعدلى يكن حول أحقية كل منهما

في رئاسه الوفد المصرى الذى سيقاوص الانجليز . واستمر تصدع الجبهة السياسيه ، فأخذ الوفد في الجزر حيث انفصلت عنه عدة أحزاب بلباب تهاجمه ، واستمرت ايضا اهتمامات المثقفين حول مه واجديد وأصل مصر . ومرت البلاد بأزمة اقتصاديه حديده في أثناء الحرب العالمية الثانيه ، بسبب استغلال جيوش الاحتلال لاقتصاديات البلاد بكده الطرق . وكان لانعدام القيادة الثورية في ميدان السياسه والثقافه أكبر الأثر في خمود الروح الثورية في حماهر الشعب خمودا مؤقنا . وقد سجل المؤرخ عبد الرحمن الرفعى حاله مصر بعد الحرب العالمية الثانيه فقال :

« وظهت الأمة متراخيه متخاذله ، فالطبقات المتنازعه تؤثر الرأيه وتستقيم الى مهام الدعاء ، فلم تترك ان تراكها دعا في الجهاد ، واقتصرت طوائف الشعب في الجملة على إبداء التهنيتات والاعراب بالقول عن المطالبه بالجهاد ووحدة مصر والسوا . وأبت اعليتها أن تساهم بنصيب فعل في الجهاد والتصديت ، حتى التضحية الماليه (١٤) . ان معرفة هذه الظروف توضح لنا خطورة كتابات مدور في تلك الفترة واستوعب كلماته المنيعه عندما مواطن يستحق على قلبه الياس ، ينسجج من حال حمر ، اوص من سنا . كما كن منكلا لأبائنا وكما سيكون منكلا

في الحرب الوطنيه بعد احتراب اعليه . في ذات الجبهات : الأولى هي اللجنة التنفيذية الوطنية . وقد طالبت هذه اللجنة بالانضمام الاحتشاع الى جانب مطالبتها بالانضمام ، ويشير اندكود محمد أنيس إشارة هامة الى نقص خطير في دور هذه اللجنة يقول : « ان نشاطها كان مقصورا على المدن حتى تسميتها بدرجة الطلبة والعمال كان يعنى استبعاد الفلاحين عن نشاطها ، وفي مصر الفلاحون هم جيش الثورة الوطني كما رأينا في ثورة ١٨٨٢ وثورة ١٩١٩ . غير أن أخطر تواحي الضعف في هذه القيادة العبدية كان يتمثل في انقسامها وتعدد الحزب مدب ، والخلافات الشائعه داخل الاتحاد . في عام بده اعاده (١٦) . « ان كل حال هذه المنحه لم تستمر كسر من عدد شهور .

والجبهة الثانيه كانت تتمثل في الطليعه الوفديه ، وهي تيار من السيارات العديدة التي كانت تتصارع

(١٢) في أعقاب الحركة الوطنية . لعبد الرحمن الرفعى ج ١ ص ١٥٥ . (١٣) كتابات لم تنشر . ص ٧٥ . (١٤) مجلة « الكاتب » العدد ٥٥ : أكتوبر ١٩٦٥ . دراسة في الجسج المصري .

على ذكاته ويطفى الكسل والخمول على حياته فيبتعد
عن المحتمم *

وإذا كانت الأزمة الاقتصادية هي أحد جذور مشكلته علم وجود متفكرين كامينين • فان النظام التعليمي لها أيضا يد طولى في ازدياد حدة هذه المشكلة • فانطالبا • من رأى منظور • بحري متعلما وليس متفقا • فاعلموا التي يتلقاها لاسداع دامن دانه سنسكن رزقيه محسنة • لكنه يعمل للمعلوم كودائع يرددها لورقة الاجابة آخر العام • لا يرجع مسدود اتسبب في هذا الى الطالب بقدر ما يرجعه الى الأستاذ • فهو يعتقد أنه كلما كان المدرس متشعبا بصاداته • تمكنها منها كلما ربطت عليه بها ودفعهم الى الاستزادة منها • وثبتت منظور ملاحظة هامة على الكثير من الاساتذة وكبار المفكرين • وهي أن كتاباتهم لاتصدر عن فلسفة محددة • فربما وجد الباري • جمالا ومعناه في قراءتها لكنه نادرا ما يشر وادها على روح هامة وفلسفة جامحة لتصلح لان يستعين بها في اتخاذ موقف ازاء المشكلات العديدة التي يقابلها في الحياة • وبهذا تفصل الفكر عن الواقع • فلا تصبح له أهمية كبيرة • وقد نه منظور الى عدم جدوى مناقشات المناقشين حول المسائل الجزئية التي تعترضهم عن قضايا الوطن الاساسية • فمثل المناقشات التي تدور حول مادية الغرب وروحية الشرق مادة لها أهمية في حياة العامة عن غير جوه • والمشكلة هي في مادية الغرب وثقافة الشرق وثقافة الغرب • فلهذا لا تارة أو الجول • هناك ثقافة الغرب • في الشرق • ثم اسفلت الى الغرب التي احتضنها دون ان يستفك من صدورهما عن غير • ثم تأتي اليوم نحن الحقيقي فتجادل حولها عمقا فم • وحرب استردادها منه أو رفضها • (١٩) • لقد أعجب منظور بأراء الفكر الفرنسي • وجورج ديمام • لا امتاز به من دقة في التفكير والسياسة في الاتهام • وقد آمن معه بصفحاته المشددة التي يصب على المثقف أن يضطله بها • ولعل الكلمات التي كتبها محللا قديما بركة هذا الفكر الفرنسي • الكذابة خير ممانطة • اعلمت منظور أيضا • فالحيلة عنده طيلة متداخلة • كثيرة القصد والاعتاضات • رغم تملكه للفلسفة ولطو الاذاه تلقاها رافعا • وصحت ذلك هو أنه لا يرى الاشياء في خطه بل مستقيمة • بل يعتقد بصره الى خلفاتها فيحاول أن يجعل حيلة على تصدرك كل ما في الاعمق المادي • المقدر • تصانعه وظلال • وفيه مودة الدقة بحث ٢٧-٢٨ الفكرة المطلقة • بل حبيسة طلائع من الاستبان والحدود يحصر على التصرع عنها • (٢٠)

داخل حزب الوفد ، ولم تؤثر الطبيعة الوفدية تأثيرا كبيرا في الجماهير نظرا لجهودها المشتته في الصراع مع التيارات الأخرى داخل الحزب ، وكانت الزريدة « الوفد المصري » التي يرأس تحريرها الدكتور مندور هي مكان تجمع هذه الطبيعة . واجهية الثالثة تتمثل في قلة من أتباع الذين أدركوا أن الانجليز لن يخرجوا إلا بالوسيلة التي دخلوا بها ، وعلى أساس هذا الفهم قاموا بالانغياتلات متدور انتهت بمجرد القبض عليهم . أما الدكتور مندور فتحت كان مختلفا عن بقية الاتجاهات ، فهو إلى جانب الموضوع الذي كان يرى به أن واقع بمشاكله المتشابهة - اكتشف أيضا الحلول التي تقضى على جذور هذه المشكلات . لقد أيقن مندور أن البؤس ذاته لا يحرك الشعوب ، وإنما يحركها أن تعطين إلى ما هي فيه من يؤس » (١٧) . ولم يكن إبراز الحقيقة لجماهير هو هدف مندور فحسب ، بل طالب كذلك كل من يسلك القلم بالعمل على تنبيه الشعب إلى الفساد الذي يعتزل في حراس الأمة . وتمرره الحققة المؤسرة هي المحظوظ الأولى لشورة عليها . ولعل دور المفكر في الثورة من أعضاء المجرة التي ظل المندور يمد يداه إليها طوال حياته ، فقد كتب قبل وفاته يفصسه بولام يقول :

« اعرف في صدق أن هذه الحجة التي كانت
ولا برل من مشغل حياتي انكره انكره
عرضتها لك الكثير مما قرأت في الآونة
والفلسفات ومذاهب الميراث
كل ايمان مدور ظل قائما حجة ذو الشف
خاصة في المجتمعات المتخلفة » وهو يستشهد بالدور
الكثير الذي قام به المتفلسفون في تفسير التسمية
اخر نسبية ، بل وقبائدها وكذلك بدورهم في القضاء
على انقيصة الروسية »

وكما وجه مسدود نظر الأمة الى خطورة المهد البريطاني على ثقافتها الأمة ، يعود فيبرز الأسباب القسامة داخل الأمة والتي تعمل على عدم توازن المتقنين الكاملين الذين تقع عليهم مهمة تنبيه الشعب الى ما هو في أمسّ من يؤس . ويخص مسدود أ. ب. الظروف الاقتصادية السيئة تصرف الفئات التي يتركز فيها الأمل عن تحصيل الثقافة . ويقصد بهذه الفئات ، المدرسين وموظفي الدواوين الذين يفترون جل تفكيرهم في فهمهم المادية فيمتصون وبالتالي عن الاهتمام بتحصيل الثقافة العامة ، بل وتدمرهم أيضا عن ثقافتهم المهنية الخاصة ، فلا يلبث الواحد منهم حتى تجف نفسه ويتفوق

(۱۷) کتابات لم تنشر علی ۸۴

(١٨) مجلة الآداب البيروتية : يناير سنة ١٩٦٠ : ثورة
الآداب وآداب الثورة .

(۱۹) ۳ کتابا جلم تشر ۶ ص ۷۱ + ۷۵

(٢٠) مضمون : منظور الترجمة دفاع عن الأدب لجورج
ديهاميل ص ٥

واستعمال «نحن» يدرك منه أن الأفراد (ويعنى بهم الأشخاص) هم أساسا ، وحوهريا ، واحد مع الكل ، حيث لا يمتلك أحد ، منهم أى حقيقة واقعية له ، منفصلة عن هذا الأساس . فالمرء (الشخص) هو أساسا ، متكامل مع الآخرين فى عالم الشخص . ومن أجل هذا يربط المؤلف مفهوم « الشخص » مع مفهوم الوعى أو الذات المتصلة مع الآخرين . وكم اعتقد خطأ أن «أنا» هى المعطى النهائي ، وذلك لأن مولدنا البيولوجى يث فىنا هذا التعبير الضيق المحدد ، والأناية « أنا » .

وفى القسم الثانى ، يربط المؤلف « نحن » - « الشخص » - مع « الحداثة » ، و« وحدة العمل » . وهذا هو عنوان ذلك القسم « وقبسه وجدنا معاهيم جديدة غير مستعملة من قبل » فكلها حقا - الخيال ، والزمان ، وخطه العمل - ينشئ تمايزها ليس من « أنا والأخريين » ، بل من «أنا مع الآخرين » . والخيال هو نشاط المذهب ، وموضوعه الزمان ، ويعطى للزمان مفهوما جديدا . فالزمان ثلاثى « قبل - الآن - بعد » يعنى : ماضى ، حاضى ، مستقبلى . بيد أن قبل - والان

« نحن » - « الشخص » - « الحداثة » ، « وحدة العمل » ، « وجدنا معاهيم جديدة غير مستعملة من قبل » فكلها حقا - الخيال ، والزمان ، وخطه العمل - ينشئ تمايزها ليس من « أنا والأخريين » ، بل من «أنا مع الآخرين » . والخيال هو نشاط المذهب ، وموضوعه الزمان ، ويعطى للزمان مفهوما جديدا . فالزمان ثلاثى « قبل - الآن - بعد » يعنى : ماضى ، حاضى ، مستقبلى . بيد أن قبل - والان

وفى ثانيا القسم الثالث ، نجد أن « اللغة والزمان والمعنى » هى المسائل الأساسية . ويكتشف المؤلف من نفس المصدر « أنا مع الآخرين » فاللغة

والمعنى : أيضا التى يفهمها هو « لا تخلف عن ايسبيريد التى غرقت فى مستنقع المذكرات المجردة » (ص ٩) . والنثى ابتعدت كثيرا عن تلاصقها مع الإنسان الشخص . وجف تلاصقها مع الوجود البشرى الحى . ولهذا يرى المؤلف أن كثيرا مما قيل عنه « فلسفة » ليس فلسفة على الإطلاق - لأنه لا يهتم بالشخص كمرکز الثقل فى الوجود .

لهذا ، يرتكز الكتاب ، ويقوم ، مع الشخص - الشخص - الذى - مع - الآخرين - وليس الشخص المنفرد - ولا المتفرد - ليس « أنا » فحسب ، بل أنا مع الآخرين . والنثى تساوى نحن . يعنى معادلت توجد أدبأت (جمع أنا) منفصلة ، كل فى ، وعلى حدة ، بل الذى يوجد فقط فى عالم الشخص هو « أنا مع الآخرين » نحن « وهذا المفهوم ، الذى يقدمه المؤلف ، هو الذى يسميه بـ « عالم الشخص » Realm of Personal

ويمكن ترجمته بـ « العالم الشخص » - لا يكون انفصال بين الشخص والعالم .

٢ -

أذن ، فالكتاب ، محوره هذا المفهوم ، أنا مع الآخرين - نحن - فالقسم الأول عنوانه « الخلفه النظرية » . يترجمه أن كـ .

أن « أنا مع الآخرين » I with Others
We with Others
بمعنى مع مفهوم

هو معدة فلسفية ويجوز أن تسمى
تكتشفها الرؤية الفلسفية على الخصوص ، والأدباء لهذا ، يسميه المؤلف « انتباهه كزائفة كماله »
Transcendental Awareness
بمعنى انتباهه كزائفة كماله
بفترض فى كل معرفة ، ويستلزم لتحصيلها - وهذا التصور - فى رأينا - بتشابه مع وحدة الفهم الترانسندنتالية - Transcendental Apperception
التي قال بها « كانط » من قبل مع اختلاف ، فكانت قد أكد أن المعرفة الموضوعية ، مستحيل إدراكها دون إقتراف المعارف الموحد (بكسر الحاء) الذى يربط بين هذه المعارف . مع ذلك ، يوضح المعرفة - داخل خبرة موحدة - بفتح الحاء - ولاشئ يعرف عن هذا المعارف ، أو الذات الصارفة أكثر من أنه توجد ذات ، لتعطى خبرة ، ساعاتها هى التى يتركها . ويستكمل ، بعد مفهوم الوحد - الانتباه الترانسندنتالى يتجاوز هذه الوحدة المحددة للذات . لأنه - كما يرى - ليست « أنا » مجرد ذات موحدة ، مقصده ، بل ، هى كى العالم الشخص ما دام لا يوجد تفرد أو انفرد لـ « أنا » فحسب ، بل ، ما يفترض هو : « نحن » - و « نحن » هذه ليست مجرد أنا ، والآخرين I and Others بل هى : أنا مع الآخرين I with Others

خداوند متعالی می بخشد : احب الی الله - مع
- آخرین *

۱- در این شهر از اعیان اعیان
 ۲- در این شهر از اعیان اعیان
 ۳- در این شهر از اعیان اعیان
 ۴- در این شهر از اعیان اعیان
 ۵- در این شهر از اعیان اعیان
 ۶- در این شهر از اعیان اعیان
 ۷- در این شهر از اعیان اعیان
 ۸- در این شهر از اعیان اعیان
 ۹- در این شهر از اعیان اعیان
 ۱۰- در این شهر از اعیان اعیان

[illegible]

هذا من حق العرب ، ومن البغض أجهه فيه :
 حسن من دون ارضه متبذره فقصه معه ،
 واصرار المؤلف - باسباب معقولة الى حد كبير -
 على ان يتركه في حقيقته والاعتراف الى نفسه
 فيه : انك ان كان يفتقر الى طبر في تحصيل
 اياه ، فلهذا صحت ان قصه جلي في بعض
 احوال من احواله في حيااته الحقيقية .

[illegible]

١. ثاب في كبر من اسنان
 ٢. انا من حب حن ان يحلني الا الموهبة عي
 ٣. الا ان احب به الله عي من
 ٤. عي من عي عي عي عي عي
 ٥. عي عي عي عي عي عي عي
 ٦. عي عي عي عي عي عي عي
 ٧. عي عي عي عي عي عي عي
 ٨. عي عي عي عي عي عي عي
 ٩. عي عي عي عي عي عي عي
 ١٠. عي عي عي عي عي عي عي

والله اعلم بحسبى
الذى ساقه المؤلف ، أضواء قيمة أكثر ،
يمكن أن نتواصل . فانا أتحدث الآن مع آخر
هم من يقرأ الآن . ولا انقطاع بيني أنا وبين
الحسن ، الذى كان مع محمد محفوظ فى دأبى
المراسلة : أرحب بكم فى : و قسم المؤلف
صاحب الكتاب : العالم الشهيدي

أو استعمال خاطئ» للغة ، لأنه كيف يكون شيء يقوم على واقع ، وهما لا

ولم يوضح لنا المؤلف ، تماما ، كيف ان « أنا
مع الآخرين » تمتاز عن « أنا والآخرين » . ربما
نفهم الآن ، ان الاولى منهما فيها اتحاد ، والاخرى
فيه انفصال ، لكن كيف يكون ذلك وكلناهما فيها
ربط ؟ والربط فيه وصل واتصال وان كان فيه
تمييز فهو على درجات . وهذا ما قبله ، وفي مفهوم
« نحن » تكون « الفردية » منهزمة « بالخصيصه »
فعل قصد المؤلف به - « أنا » ان تكون « أنا » ككائن
منفرد ، منفرد ، بينما هي معروضة لتكون متكاملة
مع آخرين ؟ فهي اما هذا واما ذلك . وان ابتغى
المؤلف ان يحدد اتصالا تماما ، يعنى أراد الاتحاد
الكامل بين « أنا مع آخرين » اذن فلا مجال للحدوث
في « نحن » في صيغة الجمع . ونريد اني مثل
قرب احلاح « أنا » من « نحن » .
وان لم يكن كذلك فستبقى العريديات في قلب « نحن »
وتمت لت لا تأخذ كله نحن - ذات الانطاس العفقي
لاننا نت - كلمة أنا مع آخرين .

وإن أراد المؤلف أن يربطنا الطريق إلى هذه الوحدة
من طريق الحب ، فقد تناسى أن من وشائج ونسائج
حب : الأمانة ، ما يختلف الرغبات التي حذرنا
منها ، لا يصور حبا ليس به .
بعضه ، متلازم عدوان . الخ . ومقالات هذه
الكلت من أضاف الحب .

جيد الأسلوبين الخُلف ، كثير ، على أصراره على
علاقة التمسك به ، ومع الآخرين ، وكما حاول أن
نقوها لن ، فهذا الانحياز يمثل رد فعل طبيعيًا ضد
تأثيرات هيوم المتطرف التي اجتازها الكثير - حينما
سلب واقعية العلاقات القائمة بين الأشياء ، وذلك
حين سلب علاقة السببية وحملها على ذهن فقط
ببسم تكرر تابع الأشياء أمام ذهن ، لاكثر ،
فليس لها واقع بالفعل ، الا في اذهاننا - ومنذ
ذلك الحين بدأ الكثيرون يمزقون كثيرًا من العلاقات
وخاف الناس على علاقتهم الإنسانية - على تصحيح
وهما أو مضى خرافة « كالسبية » ، وإنما التي
نخافه من المؤلف أن نجده « يتشقلب » على حبال
وجودية أو شعورية - وتصحيح معالجاته مدموسا
فيها - لاشعورية - التصبيرات الوجودية ، بكل
تكمهنا وهو مبدئي .

والذي نعتقه كذلك ، أن سبب الانزعاج الذي
يحشاه المؤلف - والانفصال بين الناس لم ينتج
محصب من تأثيرات هيوم ، أو من كون الناس
يتلاحمون في نفقه كبيره من انكار . كما يرى
المؤلف - البعثة الكبيرة - المسطحة والمريخية - على
في هذا الانزعاج حين بدأ الانسان القرد يتكور في
ذاته ، ويرفض معاده ، ولذلك تدعو دعوة صاحب

وتنفق ، أيضا ، مع المؤلف صاحب الكتاب ،
 فيما أتى به في الفصل الخامس - فاتحورا الإنساني
 ينبغي أن يبحث في اتجاه ينتصر على عواطف المرء .
 تلك العواطف اللزجة ، والمنية ، والتي تسمي
 تبعاً للظروف ، وكذلك الأناية الفردية - فلا تـ
 الإنسان مع العواطف ساقط في هوة التمتع ،
 منساق خاضع لآراء ، وكلما ساد الشخص على
 نزعاته الفردية ، وتقبط على أمانيه ، وخرج عن
 مجرد الجاهة بنفسه ، أمكنه أن يتصل ، ويمكن
 « للأناس أن تستحيل إلى : أنا - أنت - وهذا
 يمكن ، فقط ، بعمل الحب ، بمثل طريق الحب
 (وبه) وفيه) يمكن للإنسان أن يصل بالآخرين ،
 الإنسان الشخص ذو القيمة الفردية » .

وأمر كثيرة لم تنفق حولها . فالؤلف أراد أن
يقدم نظاما للفلسفة يتجه به إلى الشخص الكلية .
فهل نجح المؤلف ؟ تماما ، في عمله هذا ؟ لا هذا
ما لا تنفق فيه معه . فهو ، مثلا ، قد بدأ وكأنه مسام
في سماء خرى أو فضيحة الميتافيزيقيا التقليدية .
دون تعريف ما تعنيه كلمة الميتافيزيقيا التقليدية على
وجه التحديد . الأ عبارات مثل التي ابتعدت عن
الإنسان ، المردة . . . الخ . . . ٥٠٠ . . .
الاستطاع في بدايات مقفص- وليس في عمدا
فالسئلة المثارة ، والتي وجدت حولها ، في المطلق
أو الله ، قد وافق المؤلف عليها جميعا .
يرتد بنا إلى المثاليين الجدد ، أديان ، حارس لل
لا ينفصون أبدا . وكذلك الحقن انهم
من بعاوص الروح إلى الله . في حده صغيره

وبالتل فقد وافق المؤلف على أن مشكلات الحق والباطل يمكن أن نحلّ ، ببساطة ، بـ «إرجوع إلى مبدأ التحقق» ، والتثبت من الأشياء « في حين عينه أن يتحقق من هذا المبدأ » أولا ، « والا ازلق إلى المحللين اللغويين أنفسهم » فكتيرا ماظهر أنه مبدأ ادعائي أكثر منه محسكا لذلك ... لم يقول المؤلف أن مادته أخذ في وقت ما على أنه باطل ، أو حق ، عن طريق فيلسوف أو آخر ، قد يعتبر في وقت آخر غير صالح ماكان عليه أولا ، ولذلك علينا أن نتحقق ، ونثبت ، فقد يبدو أن ما أخذ ليه يكون رؤية في مسأله ما ، لايمنى أكثر من أنه كان كلمه مبجلة واسما آخر لما نسميه « الزوم » (٩٧) . وكان عليه ألا يستخدم كلمه « الزوم » ، فقد استخدمها ، مرة أخرى ، حينما لم يوضح كيف ينتقل الإنسان من فرد إلى شخص . فقال بأن احساسنا بالفردية ، منبثق من مولدنا البيولوجي ، كتميز الوحدات في الزمان ، ويسمى هذا الإحساس « زوما » . وهذا الاستعمال ، في المرتين ، ولكنه « زوم » هو الذي دعا المحللين اللغويين لإدعاءه أن كثيرا من مشاكل الفلسفه هو محض كلام فارغ

تقدمها خاجة شاهي

« أكثر ديوان شعري في غزل العشاق
أو في فنون التصانيع والحكم النبيلة
عن شعور وعلم »
« الجامي »

يقول الباحث أنه منذ كان طالبا كانت تراوده
فكرة الكتابة حول الجامي ومؤلفاته .. ذلك لأنه
حسب رايه اديب مضيق لم يجد من يعنى بالترجمة
لشعره في وطنه ايران ، على العكس مما حدث
لثيودوسي والحيام وسعدى وحافظ ، وغيرهم ممن
لا يقل هو عنهم بحال من الأحوال

هذا الكتاب الادبي الفارسي على اصغر حكمت قد
ترجمته سنة ١٣٢٠ هـ في كتابه
« بحث في مؤلفاته وناب عن مواطنيه في
الادب » .. غم أهميته وفائدته العظيمة ،
العلمي الخالص

حياة الجامي

وقد عاش الجامي في القرن التاسع الهجري
في عصر يهوج بالفتن ويصل بالأحداث ، وقد شهد
تعاقب عدة دول ، ومع ذلك ورغم أن ايران كانت
مقسمة بين المغول و .. لكنه في كل مزرعة
أنه كان يميل الى التعصب الدولي .. لقد فصل
بينه وبين موطنه سياج من الحنك حتى في
خارج ايران وأفلح في تسخيرهم لنفع العباد كما
كان يأمل ..

ونتيجة لهدوء الفتن نسبيا يتولى السلاطون
« حسين نابكر » مقاليد الحكم ، ونظرا لصداقته
وصداقه وزيره عليشير تواني للجامي ، استفاد
الآخر ايماء فائدة وأنتج الكثير من آثاره منظومة
ومنشورة ..

ومن المسلم به أن الفتن والحروب أوجدت نوعا
من القلق وعدم الاستقرار ، مما أدى الى التفتت
وكثرة الأسفار ، وإلى اتجاه الكثيرين الى الرهد
والتصوف ادعاء في معظم الأحيان ، فتعددت فرق



ترجمة بهارستان لعبد الرحمن الجامي

كله آداب جامعه عين شمس
نوقشت الرسائل المقدمة من
السيد احمد كمال الدين حلمي ،
مدرس اللغة الفارسية بكلية
اللغة العربية لجامعة الازهرية لنيل درجة الماجستير
من قسم اللغات الشرقية ، وموضوعها هو ترجمة
كتاب « بهارستان » للأديب والشاعر الفارسي
عبد الرحمن الجامي مع تعريف به ونتاجه



وقد أشرف على البحث الدكتور عبد النعيم محمد
حسين استاذ اللغات إنشقيه بكلية آداب جامعة
عين شمس

الصوفية . ووجلت المزعزعات الذهبية والاجتماعية الحولية . . وسار الجاني مع الركب كعضو أيجابي في مجتمع متحرك . . مهاجم ناقش وذكر رأيه في العقائد والأشخاص ، وطفت شخصيته على الكثيرين . وجير الناس في أمر عقيدته .

ويتشجع من الأمراء والعظماء لتعلمه والأدياء . ظهرت عدة طبقات ومجموعه من المراكز العلمية والأديبة ، التي أوجدت نشاطا كبيرا ملحوظا في المجلدين الأدبي والعلمي ، واستنماد الجاني من وجودها ، وساهم في الحركة العلمية والأديبة بكثير من المؤلفات المتنوعة الأعراس .

وكثرت البلاطات الملكية وتمددت مجالس اللهو والضيافات والاحتفالات ، وراج الدس والفساد والملح والهجاء ، وظهرت الانتقادات حتى بين أفراد الطائفة الواحدة . وقد وقف الجاني من ذلك موقف الناصح المأهول لمحترفي الكسب عن طريق الرياء والعناق يقول :

لا أقبول لك لا تطالبني
أطلب ولكن بالطريق المستقيم
ولا تكن كلنسر يبعث عن الحيلة
ولا تكن أسير كل خبير وسليم
ولا تعلق بالكذب من أجل لمسة
ولا تعلق بعزم من أجل مدح
وحرر رقبك من حمل أثقال جمع
وأبعد ذيلك عن شيوخ ذي الطمع

وقد ارتقت العنوان الجميلة في هذا العصر ، كما ارتقى ما البناء والنقش وكتب للأشعار المدهية الرواج ، وكثر الاهتمام بالعلوم الدينية وبسلفون التاريخ ونقتش المواقع الحربية .

وتؤكد الدراسة أن الجاني كن ميالا للسهة وإن حاول إخفاء ذلك . . كما كان يعترم الأئمة الأئني عشرية .

• ياسافي الدهر أعطى كأس حمري
فقد تقيت بسبب النزاع بين السنة والشيعة
يقولون يا جاني ، ما مذهبك
مذقة شسكر لله على أنني لست
كذب السمة ولا حصار الشيعة •

وقد ولد الجاني في قرية « خرورد » من نواحي ولاية حام التي تعد إحدى بلاد ما وراء انهر ، وذلك في سنة سبع عشرة وثمان ومائة هجرية . . أما اسمه بالكامل فهو نور الدين عبد الرحمن بن نظام الدين أحمد بن شمس الدين محمد اللشتي . .

وقد نشأ في أسرة علمية فاضلة متدينة ذات نراء وجاءه وتلقى العلم عن أبيه في البداية ، ثم صحبه إلى دهراته حيث التحق بالمدرسة النظمية ودرس على يد أفضل أساتذة عصره . . وتزوج الجاني من أسرة علمية متدينة وأنجب أربعة ذكور عاش منهم واحد فقط ، هو صبيه الدين يوسف ، الذي توفي سسنة تسع وتسعمائة هجرية . . وكان للجاني أخ واحد وأخت واحدة .

وعد أمضى عيسره كله في الدرس والتحصيل والتصنيف والتأليف . . وأمتازت كتاباته بالتنوع والعمق والدراسة وحصل عزم اللغة والمط، والحكمة والعلق والتفسير والقرارات والموسيقى ، كما يذكر أنه كره الأسفار ويؤثر عنه أنه كان يتنوق دائما على زملائه وأقرانه بل وأساتذته ، وأنه أظهر عبقريه لأحد لها أثناء الدرس ويقال أن مؤلفاته زادت على التسعين مؤلفا ولكن الرأي الشائع يقول أنها أربعة وخمسون وقد حقق الباحث منها خمسة وأربعين كآبا أهمها :

نصائح الأنس ، وبهرستان ، إيلي والمجبون ، كبر نامه ، يوسف وزيخه ، ديوان غزليات ، الأمان وأسال .

وقد قام بتدريس العلوم الظاهرية فترة ثم انتقل إلى جامعة سمرقند فأنقصه ذلك أن يكثر من تأليفه . . وبحول محرى أفكاره وصنع أدبه . .

ورغم صلاته لأن يكون مرشدا باعتبار أن أساتذته من « الصوف » فإنه لم يسطر بساط المشيخة ، ولم يهمل المردن إلا في النادر . . فسدن نفسه في الطالسن أو لعدم قدرته على تحمل ثقل المشيخة .

وقد تأثر الجاني بأسرته ومحيطه فيما جمعه من فصائل كما أن استعداده انطوى أيضا كان له دخل كبير في ذلك .

ولم تكن صوفيته وطيه نفسه وهيبته كسبالم وأديب تهمه من المادعية البريئة التي لأخر وراهها . وقد ذكرت له الكتب عشرات من المواقف العكاهية التي تدل على سرعه بدويته وحضور ذهنه وحدة لبساته ومن فكاهاته . . أنه كان مقربا بهاجمه أدعياء الشعر ، وقد سمع أن أحدهم واسمه « ساعري » كان يتهم زملاءه الشمره بانتحال أفكاره فقال :

« كان ساعري يقول : أن سارقي المعاني ، حيثما وجدوا معنى لطيفا في شعري سرفوه . . وأني أرى أن أكثر أشعاره خالية من المعنى . . فهو صيادق إذن . . فمعانيه كلها قد سرفت »

أصحاب اللسان الفارسي في إيران وبلاد الترك
والهند يسمون له بالأسناذية ، ويلقبونه بحاتم
الشعراء .. وكان كثير الفخر بشعره ..

يقول عن نفسه :

لیس ہدا دیوان شعر *

بل ان العجامي قد مد خوانا على عادة الكرام
كل ما تريده من الوان النعمة تجده فيه
ما عدا مدح ودم اللثام

ويقول :

ان تذهب فاعله اشعاري الى فارس
يستقبلها على عجل • على • و حافظ •
• ان تصل الى الهند يقول • خسرو • وحسن •
يا عيسى الدينيا مرحبا تعالى • تعالى •
فاحيانا يكتفى لي القيصير من بلاد الروم مسلما
• فاحيانا يرسل لي • جيبال • رساله من الهند
وتصل الي من والي ملك الصسراق وتبريز
وعاطف متوجه ومينائم متواله

۱۰۰

أكر دون شعري في غزل عشقني وأمر
أق في قنن الصالح الحكم المصطفى
لاجد بها ذكر العشق من مذهب
وقد جاء مدح الملوك فيه بالاسبغية كالطبيب
لا لسعادة الخاطر والمرأة، ومهما احتجرت من أوله
إلى آخره، فإن تجد في مدائح معنى الخوف
والطمع، ولا مكان في تلك المدائح التي يطلب
بمدحها نوال الملوك

اذن كيف كان مديحه حين يطلب منه ذلك ؟
ومن قصيدة له في مدح الشاه ابو القاسم
بابر معز الدولة :

اقبل ايها الساقى ذو الوجه القمري ،
واعطني كأس الخمر المشعة ،
لاشربها تيمنا بطلعه الشاء ،
ابى القاسم يابر معز الدولة

وَيَمْدَحُ مَلُوكَ التِّمُورِيِّينَ وَلَكِنَّهُ دُونَ أَنْ يَدْرِيَ
تَحْدِثُ بِنْدِيقِ الْمَرْءِ الْزَهْدِ .

أيها المسافر اسقى تلك الخمر التي تشبه الشمس،
وهايتها في كأس ككاس « جمشيد » التي تكشف
الدنيا

واسقنى من تلك الخمر التى تشبه نور الشعاع ،
يكشف عن غراء التاريخ قديمهم وجديهم ،
أين بهرام ، وأين خماره ، وأين ذك الساعد
القوى ،
قود ساعد الأسد ..

وَأَيْنَ : كَادُوس ، وَأَيْنَ كَاسَهُ وَأَيْنَ قَصْرَهُ ،
إِلَى كَيْفِ الْعَلِّكَ دَعْدَةُ لَهُ . .

واین ، جمکیز ، آدی کاس ذئب هذه الملاء ،
 و. ب. الملاء فارغه من صراوته ،

ونیمور الہی کاں کالحد الحدیدی .

آمن من فساد العطب والتصدم ،

فأصبح في نفوسه الشمع وأيونته في كف المعجز ،
وأستمر الروح وحرم الملك والمال ،

والذي طار صيته في أرجاء المملكة .

صدر هو وملكه فهو طير العدم ،

يعني بان يكلجه ٥ مرات *

بأنزل الأعداء أبا السائق ،

أحضرهم له وقعدوا ، وآخر من الضحك ،

والأخيرة التي تتحدث بوضوح بالاحتياط.

والخمر الذي يفتح بفصل رأسها .

[illegible]

أما كتاب الجامي المسمى « بهارستان » ذلك الكتاب الذي قام بترجمته الباحث إلى العربية وعق عليه وأوح خصائصه جميعها في فصل مستقل وفي كتاب أدبي ثريو فسيحي، تعليلي ترفيحي . يتخلل نثره الشعر دون تكليف ، إذ قد غرض من إيراد وضع المني النثري وتركزه وقد حاول الجامي أن يلتزم به السجع ما أمكنه وكذلك تكلف إلى حد ما . وقد استعمل فيه عدة صروب شعرية ، وذلك يدل على براعته في الصياغة ، واستشهد بكثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية ، واقتبس بعض القصص والأقوال والحكم والطرائف عن الكتب العربية . وقد يسمي أي مائة فصول سماها مقدمه وأطلق على كل فصل عي روضة وهو في تسمية عدد مائة . كتاب « كستان » لسمي الشرازي .

وقد كتبته الحامي لآبته ضياء الدين سنة ٨٩٢ هـ
وأهداه للسلطان حسين باقرا .

دراسة في الفن المصري القديم

واقعية في السدولة الجديدة . نحن نرى ان هذا التمثال
يستند على كل مميزات وخصائص السدولة القديمة . كما نلاحظ
بوضوح انه يشير الى العنصر الحديثة وذلك يرجع الى ان
التمثال استطاع ان يحصل في أثناء نحتة في الخشب اللين على
حركة التي لها نتائجها في أثناء نحتة في أحجار صلبة كالجرانيت
والقذائف .

وكما نلاحظ الصو . من النظرة نجد الفنان قد ترك الوجه بلون
الخشب حتى يبقى . وسط اللون الاسود الذي دهن به كتلتى
الشعر على الجانبين . وكما نلاحظ التمام من التمامة نجد
قد عالج كتلتى الشعر بأعمال مقصود دون إعطائهما أى عناية
وركز كل اعتماده في الوجه فقط فقد قصد ان يمتح كل
العناية الرفيعة التسمية ولكننا نجد ان الحياة تنبثق في
كتلتى الشعر بتلك القطع الذهبية التي نقلت من فسوة اللون
الاسود . وهذه القطع هي بقايا الانابيب الذهبية
« القراخيس » اصغرة التي كانت تزين رؤوس سيدات الطبقة
الارستقراطية في ذلك العصر .

اننا نلاحظ ان التيار الفني والمعاصر في القرن العشرين لم
يعثر فقط بأهمية التمامة ولكنه عمل على اظهار اصالة التمامة
في قمة دولتها .

فالحجر يجب ان يكون حجرا واخشب خشبا والحديد حديدًا .
واكرر دليل على ذلك اعمال كوربوزيه وفراكتلين راب وهنرى
مور كذلك كان حال المصريين القدماء لانهم لم يلقوا بالحياة
والبيئة والتمامة كما قلنا سابقا . فالتماثيل التي امامنا مكون

المصريون القدماء الاسوانية
للوجود . فقد كان المصري القديم يجد
نفسه في كل شئ . حوله ويرتبط
بكل شئ . كان يتمتع بوجوده فيه .
في هذا التمثال الذي امامنا من تلك الاسوانية
والعنان اللذان يفيض بهما الوجه .

أعطى

ولد كانت عملية الخلق على الرغم من خضوعها للعامل الذي
ارتبط بمحالة من الوجود ، الى حين الى شئ مجهول ، لقد
وننتظره ، احساس بالبعث . فالمصري القديم كان يؤمن انه
مهما شعر بالوت والدم والجفاف والياس من حوله . فهو
واثق تمام الثقة انه في شعوب ذات فجر سوف يلمع نجم عند
خط الأفق ومعنى ذلك ان ميساء النيل ستهدر مقبله عما قريب
تستبظك الحياة ويفيض الخبر . كذلك فان الرؤية الواضحة
لشرق الشمس وفروها متنامية على خط الأفق جعلته يرتبط
المتناسبات بعضها ببعض الابيض بالاسود والحياة بالوت . كل
ذلك نلصقه في هذا التمثال الذي امامنا فهو وجه يصوغه الضوء .
وتكتشفه الظلمة من الجانبين .

ان هذا التمثال وجد في التلت ويرجع الى الأسرة النازية
عشرة الى يرجع الى مدرسة السدولة الوسطى . ونسكرا لرمال
مصر الخالية من أية دطوبة لانها استطاعت ان تحفظ لنا كرم
التحت في الخشب وذلك على عكس ما حدث بالنسبة للفنانين
والرومان فلم تبقى تربة هذه المناطق على اى تحت خشبي .

وتعتبر التماثيل الخشبية التي ابدعت في السدولة الوسطى
هي الجسر الذي عبره الفن المصري ليصل الى قمة انسانيته

نمط يرتبط بهذه الأرض وهذه البيئة . نمط يعبر عن المرأة التي تملؤها العذوبة والإحسان . المرأة التي في الامكان ان تكون زوجة او اختا . لقد قدم لنا الفن المصرى الجانب الناصع النقى من المرأة . قدم نمطا تشعر انك مرتبط به وتشعر تجاهه بحنين وكان هذا التمثال الذى أمامنا تمثال لامرأة نعرفها ونجلها . اخت صديق او زوجة قريب مثلا . انه وجه لامرأة يمكن ان تبحث عنها فى زحام الطريق او تتجسدها خلف واجهة مطعم او زجاج نافذة سيارة .

ورغم ان الفنان المصرى القديم استطاع ان يعدد لنا معالم شخصية معينة من خلال اطار قاس من الاسلوب الا انه كان يرتفع بهذه الشخصية حتى تصبح نمطا انسانيا خالدا ، ليس له زمان او مكان . . انه وجه يضع فيه الفنان حبه الضائع وقلقه الدائم ، وجه تنطبق عليه أبيات شعر فيليب سوبروك ، يعبر بها عن حنينه الدائم الى المرأة :

« اسمك لغزا

انت التي قابلتها

والتي ساقبلها غدا

انت المرأة التي اجهلها لليلتي هذه

المرأة التي ليست ملكي

والتي لن تكون ملكي ابدا »

من ثلاث قطع كما هي العادة احيانا في بعض التماثيل الخشبية حينما تكون جذوع الشجر ضئيلة الحجم . ونحن نرى من معالجة الفنان للملمس التمثال سيان كان ذلك في السطح الخشن او السطح الناعم انه لم يحاول ان يخضع امكانية الخامة له بل حاول استغلال هذه الامكانية وابرز كل اصالتها .

اننا نشعر بالفئة تجاه ذلك الوجه الاملس الشاحب وذلك الشعر الاشعث الاسود .

انه وجه نشعر بحنين اليه ونفتقده دائما . فهو وجه لا يحمل أية سوقية كما لا يدل على تكبر او تعال وكأنه يذكرنا بابيات الشعر الفرعونية :

« بشرتك فى رقة ثمرة التوت ، وجبك فى جسد كعشبة فى احضان الريح .

وبابيات اخرى :

« قلبى فقط هو الذى يفكر فى جبك . . اجزى سريعا تجاهك وشعرى مشعث وغير مصفف ولكنى سوف انظم خصلاته وساكون مستعدة للقائك فى دقيقة » .

ان التناقض فى الملمس واللون والحجم والمعالجة بين الوجه والشعر يملك فى حد ذاته انسجاما عجيبا وتجاوبا كتجاوب الفلوت بالمهارب فى اغنية حزينة وكم تصاحب هاتان الآلتان طيلة العصر الفرعونى .

وان كان هذا التمثال يعبر عن وجه امرأة معينة الا ان الفن الفرعونى وصل بالشخصية الى ان تكون نمطا انسانيا يعبر عن قيمة مطلقة . هي مزيج من السحابة والهدوء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrir.com

اطلعنى الدكتور حلمى مقار على مخطوطة ديوان له . وقد لاحظت ان مقال الاستاذ حسن سليمان المنشور فى العدد الماضى عن المرحوم عبدالهادى الجزار يتضمن صياغة نثرية لاجزاء متفرقة من الديوان ، فقد حفل بكثير من الاخيلة والصور الشعرية المتضمنة فى القصائد وبثس تركيبها اللفظى ، وقد رجعت الى الاستاذ حسن سليمان مستفسرا فكتب الى يقول :

« اعطانى صديقى الدكتور حلمى مقار مخطوطا لديوان شعري كى اقراه وارسمه . قرانه اكثر من مرة ورسمته بل وعاودت قراءته . واخبرته اننى قد تأثرت ببعض الفاظه وصوره اثناء كتابتى مقال عن الفنان عبد الهادى الجزار - وذلك قبل نشر المقال - وكان يجب ان انوه بذلك فى آخر المقال ولكنى سهوت يحيى حقى

في ذكري مندو

تحل

هذا الشهر الذكرى الأولى لوفاة أستاذنا الدكتور محمد مندور، وعلى كثرة ما كتب عنه عقب وفاته، فاني أعتقد أنه مازالت في مؤلفاته وكتاباتاته جوانب كثيرة في حاجة إلى البحث والدرس. ومن أهم هذه الجوانب ارتباط النقد الأدبي في نظريته منذ البداية بحياة الشعب ومصلحته، بحيث يمكن الزعم بأنه كان يعتبره وسيلة للارتقاء بالشعب وتنبيهه إلى حقوقه، وتحريره من عوامل تخلفه وجورده. فمنذ أول مقال كتبه بعد عودته من أوروبا عام ١٩٣٩، وهو يؤكد هذا المعنى، ويوجه الاهتمام إلى خطر الأجهزة التي تخاطب الجماهير وتوجهها، ومن ذلك قوله:

« وفيه مشكلة السينما والراديو والمجلات والجرائد. والذي لا شك فيه أن هذه الوسائل قد احتلت في حياتنا، بل وحياة كل الشعوب، مكانا لا يذاته مكان الكتاب »

والأمر في بلادنا أوضح إذ نرى الأفعال على الشاشة والاستماع أكبر من الأقبال على القراءة، وذلك بحكم أقل الجهود الذي يسيطر على حياة الكسالى من أمثالنا أشد سيطرة. والقراءة على قلتها لا تكاد تمتد إلى الكتب القوية، بل تقتصر على الجرائد والمجلات النافذة، وهذه حالة مجزئة يجب التماس علاج لها. وأنا لا أعتقد في أن الصحافة الاقتصادية وفقر الناس دخلا في هذه الظاهرة، ولكني أعتقد أن هناك ما يهيئ عمل في الناحية الثقافية أيضا، وذلك بكسب النقد لنفك الجمهور ثم دعواته إلى القراءة، فليس ما يرفع الطوبى يجب الاحتكام وتغيير العقول، ويربي الخلق، بل فيها ما يحدد الحياة ويذهب بملها.

<http://Archivebeta.Sakn>

وأمر السينما والمسرح والراديو والكثير من المجلات متروك بين أيدي أغنى أن لا تستطيع أداء رسالتها، بل إنها قد لا تعرف أن لها رسالة. وهذا إجرام في حق الشعب وحق الوطن، ولهذا يجب أن يعني بها النقاد، فهي وإن تكن أشياء فانية عابرة محدودة الأثر في تنقيف الشعوب ثقافة حقيقية، إلا أنها واسعة الانتشار شديدة الضرر، وليس من شك في أنه من الواجب أن نساهم في تجميل حياة مواطنينا وحمايتنا والدفاع عنها إلى جانب ما نستطيع أن نكتب لأنفسنا وللخواص من الناس »

فالثقافة لم تكن ترفا في نظر مندور، ومسئولية النقد عنده أوسع وأشمل من أن تقتصر على تحليل النصوص في عزلة عن حياة الجماهير ومشاغفها، وقد أشار في النص السابق إلى أهمية العامل الاقتصادي في ثقافة الجماهير، وسيعود بعد ذلك إلى تأكيد هذه الحقيقة، وتوضيح أثر الثقافة في قياس رأى عام مستدير لا سبيل إلى تقدم البلاد بدونه، فقد كتب في أوائل عام ١٩٤٥ يقول:

« لا يستطيع الناظر في حياتنا العامة أن يطمئن إلى وجود رأى عام بالمعنى المفهوم في بلاد الغرب، وتلك ظاهرة ترجع فيما يبدو إلى عاملين كبيرين: أولهما اقتصادي وثانيهما ثقافي »

ولسنا في حاجة إلى التذليل من جديد على فساد توزيع الثروة في مصر، وتلك بفة قديمة ستلقى هذه الأمة في علاجها مشقات كبيرة، ولكنها ستعالج يوما ما. وإنما نكتفي بإيضاح نتائجها فيما نحن بصدد من وجود رأى عام أو عدم وجوده. وأمتنا لتقسم في جملتها إلى طبقتين: الأغنياء وفقراء، أما الطبقة الوسطى فلا تزال في بدء تكوينها. وكبار الأغنياء بطبقتهم قوم مترفون أنانيسون يسخرون من الاهتمام بالوسائل العامة التي لا تعينهم إلا أقيما يمس مصالحهم المباشرة. وأفراد الشعب تشغلهم مشاكل العيش ومشقاته حتى لا تترك لهم فراغا للتفكير الجدي في الأمور العامة، والفقر ينال من قوة نفوسهم فلا يستطيعون أن يتحرروا من إرادة الأغنياء. وعندما يكون المرء في قبضة غيره، والحاجة إلى الكفاف من العيش تلاحقه، كيف تريد أن يكون حر الرأي... »

ومعكدا ارتبطت الثقافة والاقتصاد في نظر مندور منذ وقت مبكر ، وحرص على أن تكون كتاباته في اتقند الأدبي عامل يقطه وتنبية للشعب ، فكان ذلك بمثابة التمهيد الطبيعي لاشتغاله بالسياسة فترة غير قصيرة من حياته قبل قيام الثورة ..

نصيحة من « مارلو » ..

ولقد تيسرت معالم الصورة التي رسمها مندور لحياتنا ، وبدأنا نولى الفكر والثقافة قدرا من عنايتنا واحتمائنا ، ولكننا ما زلنا على أول الطريق ، وهذا الذي نبهنا اليه مندور منذ أكثر من عشرين عاما لفتنا اليه منذ أيام وزير الثقافة الفرنسي « اندريه مارلو » حين قال في إحدى خطبه في أثناء زيارته الأخيرة لبلادنا :

« نورتكم لها هدف واحد - هو تغيير ورفع مستوى معيشة الشعب ، ومن الواضح جدا أن تغيير مستوى معيشة الشعب دون تغيير مستواه الفكري يعرض الشعب لمأساة قاسية .. »
والذين يعرفون « مارلو » وخبرته العميقة بالحياة والثقافة يستطيعون أن يقدروا نصيحته حق قدرها . فالانقسام بين المستوى المعيشي والمستوى الثقافي للشعب ، يشكل - بلا ريب - خطرا وشيكا على بنائنا السياسي والحضاري ، ومالم نعمل بجد وأخلاص على الارتقاء بمستوى الشعب الثقافي ، فسنظل نشكو من السلبية والانحسار والفردية ، وغيرها من الآفات المصاحبة للتخلف الثقافي .

التزييفون ..

ولعل مما يسهل مهمتنا ، وفي نفس الوقت يزيد من مسئوليتنا ، أن أمور السينما والمسرح والراديو والكثير من المجالات لم تعد متروكة بين أيدينا لاستطيع أداء رسالتها ، ولا تعرف أن لها رسالة ، كما قال مندور في أوائل الأربعينات ، بل آل معظمها إلى إشراف الدولة ، وإن كنا لا نزال مع ذلك نشكو من هبوط مستوى كثير مما تقدمه ..

وليت الأمر في هذه الحالات يقتصر على عجز مواهبنا وقلة تجاربنا ، فالزم كثير من كفاءات المسرح والسينما والراديو ، ولكن المؤلم حقاً أن يصاحب هذا العجز والتخلف قدر كبير من التراجع والانعكاسات الخطيرة التي تزييف وجه الحقيقة ، ونسهم في خضوع الشعب ، ونشر الجهالة وانتخلف العقل بين جموعه . ومن أوضح الأمثلة على ذلك ما حدث أخيراً في المسرح الكوميدي . فبعد أن اشأله والأصوات المخلصة تصح بالشكوى من هبوط مستوى ماعده وإسفافه ، وكان لامتازنا مندور دوره القوي في ذلك ، وأخيراً بدأ أن السكتول على المسرح في استعجالها لهذه الأصوات ، فسمعتنا عن تطوير المسرح الكوميدي وتطويره ، وأعداد مسرحيات فكاهية من مستوى كثير جدي وملائمة لأهداف حياتنا الجديدة ، وكانت البداية مسرحية « عطوة أفندي قطاع عام » لتعمان عاشور .

وصيقت هذه المسرحية ، وأصبحت من المجلات ، فحسبت لمشاهدتها يحدوني الأمل والتفاؤل ، وإذا بي أمام مسرحية ركيكة مبتذلة لا تختلف في شيء عما قدمه المسرح الكوميدي من قبل ، وكنا نشكو منه ونستغث .. وهي لا يمكن أن تكون غير صورة ممسوخة من بعض مسرحيات « الريحاني » القديمة مع تأثر واضح بما أدخله « سمير خفاجي » و « عبد المنعم مدبولي » من أساليب « حديثة » للزخرفة والإضحاك اعتماداً على النكات اللفظية والجنسية والحركات المتعقلة المبطونة ..

ومع ذلك فبعد وجددت من يشيد بها ، ويهني المسرح الكوميدي على النقلة الضخمة التي حققها ، ومن ذلك قول أحدهم :

« عندما ظهرت مسرحية المظفيس لتعمان عاشور عام ١٩٥٥ انفرجت الستار عن بداية جديدة للمسرح المصري .. » والتجيت عهده البداية حركة مسرحية ناشجة اعتمدت على كتاب يعيشون بأفكارهم في واقع المجتمع ، ويقدمون للمسرح رؤيا جديدة لحياة البشر .. وتعمان عاشور بعيد تقديم مسرحيته القديمة . بعد أن يطعمها برحيق تطور السنوات العشر الأخيرة .. أن ارتفاع ستار المسرح الكوميدي عن مسرحية لتعمان عاشور ، يعتبر في ذاته خطوة حاسمة إلى الأمام .. أنه يشكل بداية جديدة لفن الكوميديا المصرية التي يجب أن ترعاها الدولة .. »

ومعكدا بجرة قلم غير مسئول يلفي تاريخ مسرحنا الاجتماعي من يعقوب صنوع حتى توفيق الحكيم ، وينسب نعمان عاشور رائدا جديدا للمسرح المصري ، وصاحب البداية الجديدة لفن الكوميديا .. والحقيقة أن الجمهور السني كان يضحك من أمين الهندي وملائه في مسرحيات « سمير خفاجي » قد ضحك منه وبنفس الأسلوب في مسرحية « عطوة أفندي قطاع عام » .. فلماذا نلعن « خفاجي » ونكرم « عاشور » والهزل هو نفس الهزل ، والمستوى الهابط هو نفس المستوى الهابط ؟ وإذا كنا نصف إسفاف نعمان عاشور بأنه « بداية حركة مسرحية ناشجة » ، و « خطوة حاسمة إلى الأمام » فكيف نتظنر منه أن يتطور ويرتفع بمستواه الفني ؟! ثم .. لحساب من هذا التزييف ؟!